



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza



Universidad
Zaragoza

TRABAJO FIN DE MÁSTER

La retablística del siglo XV en el sur de
Teruel: Sarrión y Rubielos de Mora

15th Century's altarpieces in the south of
Teruel: Sarrión and Rubielos de Mora

Autor

Pablo Cercós Maícas

Directora

Carmen Morte García

Codirector

Pedro Luís Hernando Sebastián

Máster Universitario en

Estudios Avanzados en Historia del Arte

Noviembre de 2019

*Agradecer a mis directores sus correcciones, a mi familia
y amigos su paciencia, y a todos y cada uno de los
archivos, museos, iglesias, etc., su amabilidad y apoyo.
No quiero olvidar a Manolo Badal, amigo y referente, así
como a todos los investigadores que iniciaron esta labor,
especialmente a Rafael López y a Manuel Agustín Gómez
por recoger la historia de Sarrión, mi pueblo.
Por último una dedicatoria a todos los habitantes de estas
tierras olvidadas.*

Resumen

Cuando observamos una obra pictórica acostumbramos a centrarnos únicamente en los componentes estéticos que la forman, preguntándonos por su fecha o autor. Sin embargo, hay muchos factores que influyen en ella y deben tenerse en cuenta. Este va a ser el tema central del presente trabajo, el explicar cómo, durante la primera mitad del siglo XV, pudieron llegar a desarrollarse una serie de retablos, de indudable calidad, en el espacio fronterizo que hay entre Teruel y Valencia. Para ello, no solo se estudian estética, formal e iconográficamente las obras, sino que estas se relacionan con todo su contexto: social, político, económico, artístico y geográfico. Este planteamiento genera unos datos novedosos para la comprensión de varios retablos que, aunque ya habían sido estudiados formal e iconográficamente, todavía presentaban algunas incógnitas.

Palabras clave: Retablística / Siglo XV / *Quattrocento* / Gótico Internacional / Gótico Flamenco / Frontera.

Abstract

When we observe a pictorial work, we usually focus our attention just in its beautiful components, usually asking ourselves for its date or author. Nevertheless, for that piece to be carried out, there exist many different factors that have influence on it and should be taken into consideration. This is going to be the main theme of the present work, to explain how a series of altarpieces, of an undeniable quality, were able to develop, during the first half of the 15th century, in the border area between Teruel and Valencia. For that purpose, the art works not only are studied aesthetically, formally and iconographically, but are also related to its entire context: social, political, economic, artistic and geographical. This approach creates new details for the understanding of several altarpieces that, although they have already been studied formally and iconographically, still awakened a lot of unknowns.

Key words: Altarpieces / 15th century / *Quattrocento* / International Gothic / Flemish Gothic / Borderline.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	9
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	11
1.3. OBJETIVOS.....	20
1.4. METODOLOGÍA	22
2. CONTEXTO.....	25
2.1. GEOGRAFÍA.....	26
2.2. EVOLUCIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA.....	28
2.2.1. RUBIELOS DE MORA.....	33
2.2.2. SARRIÓN	36
2.3. ECONOMÍA	39
2.4. RELACIONES SOCIO-ECONÓMICAS	45
2.5. CONTEXTO ARTÍSTICO	47
2.5.1. Piezas Textiles	48
2.5.2. Piezas de orfebrería.....	51
2.6. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO: EVOLUCIÓN.....	55
2.6.1. Sarrión.....	55
2.6.2. Rubielos	60
3. <i>RETROTABULUM</i> : SARRIÓN Y RUBIELOS	65
3.1. EVOLUCIÓN PICTÓRICA DEL SIGLO XV	66
3.2. RETABLOS DE SARRIÓN Y RUBIELOS.....	76
3.2.1. Tabla de La Longitud de Cristo	76
3.2.2. Retablo de la Virgen Aurora de Mediavilla, de Sarrión	81
3.2.3. Retablo de la Vida de la Virgen de Rubielos.....	94
3.2.4. Retablo de la Trinidad de Rubielos.....	104
3.2.5. Retablo de la Epifanía de Rubielos.....	112

3.2.6. Dos retablos en Sarrión del tercer cuarto del siglo XV: San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol; y San Juan Bautista.....	120
3.3. EL NACIMIENTO DEL SIGLO XVI.....	134
4. CONCLUSIÓN	137
5. BIBLIOGRAFÍA.....	141

1. INTRODUCCIÓN

1.1.JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

«Un tema de investigación no es algo que haya que pedir a nadie [...], sino que ha de elegirse personalmente». Para saber que el tema escogido es el correcto, debemos respondernos a dos preguntas: «a) ¿Es necesario investigar el tema elegido, bien por tratarse de un asunto inédito o desconocido, bien por tratarse de puntos de vista o de enfoques nuevos sobre un asunto conocido?; y b) ¿La aportación de la investigación a realizar [...] tiene interés para la historia del arte?».¹

El arte pictórico de la primera mitad del siglo XV se conoce en gran medida gracias a los retablos que de este conservamos.² La pintura, como obra artística y elemento existente, va aunada a diversos aspectos vitales como son la sociedad, la economía, el comercio, la política o la religión. Como ellos, evoluciona con el paso del tiempo y nos muestra el transitar de la historia. Por tanto, el arte, en este caso la retablística del *quattrocento*, es un elemento que, analizándolo, puede explicarnos aspectos del pasado de un determinado lugar en un momento concreto.

Para la elección del tema, siguiendo las palabras de Don Gonzalo Borrás Gualis, debíamos escoger un tema por nosotros mismos, que además, respondiera a esas dos preguntas. El propio investigador indicaba que «los criterios de elección del tema [deben mantenerse] [...] lo más alejados posible de las motivaciones personales»³, sin embargo, y pese a nuestra concordancia con Don Gonzalo Borrás, creemos que la propia afección por el tema debe ser algo indispensable para poseer un aliciente que, desde un principio, entusiasmase al propio investigador. Este estímulo será, en nuestro caso, múltiple. Por un lado, el elemento geográfico en el que hemos ceñido el proyecto, el sur de Teruel, concretamente las localidades fronterizas y colindantes de Sarrión y Rubielos de Mora, dado que es el de la procedencia del estudiante. Asimismo, su correspondencia con una zona deprimida, olvidada y en riesgo de despoblación, hace imprescindible una investigación de este tipo, que pueda contribuir tanto a la conservación de su historia, como a su posible utilización como reclamo patrimonial.

¹ BORRÁS GUALIS, G., *Cómo y qué investigar en historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp. 169-171.

² A lo largo del trabajo emplearemos como sinónimos los términos retablo, mueble y máquina.

³ *Ibidem*, p. 169.

Por otro lado tenemos el marco temporal, el siglo XV, el que podríamos denominar «Siglo de Oro» en toda esta franja limítrofe entre los reinos de Aragón y Valencia, poseyendo ambas poblaciones unas características similares que las hacen únicas e interesantes. Estas influirán en la creación de una serie de retablos, efectuados por tres de los principales pintores de la Valencia *quattrocentista*: Pere Nicolau, Gonçal Persi Sarrià y Joan Reixach. Algunas de ellas aún se conservan materialmente, dos desplazadas de sus emplazamientos originarios, como son el retablo de la *Virgen Aurora de Mediavilla* de Sarrión (Pere Nicolau, 1404), actualmente en el museo de Bellas Artes de Valencia, y el de la *Epifanía* de Rubielos de Mora (Reixach, 1469), desde los años 50 en el Museo de Arte Nacional de Cataluña; y otras dos en su misma localidad, como son los rubielanos de la *Vida de la Virgen* (Gonçal Peris Sarrià, 1418) y de la *Trinidad* (atribuido al mismo autor, ca. 1435-1440). Todos ellos son significativos ejemplos en el transcurso historiográfico de la retablística valenciana de ese último siglo bajomedieval.

Además de todo lo mencionado, nuestro trabajo es un tema que demandaba ser examinado dado que, prácticamente, permanecía desconocido. Sí que habían sido estudiados algunos de los retablos desde un punto de vista iconográfico y formal, sirviendo de ejemplos para la construcción artística del arte pictórico valenciano del siglo XV o para la comprensión de la evolución estilística de algún autor como Pere Nicolau. Sin embargo, nunca se habían examinado de un modo conjunto, aunándolos al contexto en el que se ubicaron, o relacionándolos con obras de otras de poblaciones vecinas, con las que antaño pudieron estar conectadas. Por tanto, podemos indicar que la contribución a la historia del arte es significativa.

Por todo ello, veíamos necesaria la investigación de estos muebles litúrgicos *quattrocentistas* desde un punto de vista conjunto, contextual, dado que, para su adecuada comprensión, era imprescindible el realizar una indagación más amplia, interdisciplinar, por medio de la penetración en las características históricas, sociales, económicas, políticas, etc. El paso del tiempo conlleva una importante relación con todo lo existente, si no comprendemos la integridad de lo que envuelve a una obra, no seremos capaces de alcanzar su completo entendimiento. Del mismo modo sucede al contrario, la propia obra de arte es el resultado tangible de lo ocurrido en un preciso instante, aunado a un contexto concreto.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de afrontar el tema de nuestra investigación, lo primero que necesitábamos era realizar una revisión historiográfica para así conocer todo lo que ya se había estudiado hasta la fecha. El hecho de que sean muchos puntos de vista los que nos propusiéramos para el trabajo, hacían amplio este vaciado documental. Por ello nos dividimos el trabajo por bloques, intentando consultar las principales publicaciones de un modo ordenado, cronológico, para comprender cómo progresivamente habían evolucionado los contenidos. Estos serán: las obras, los estilos del periodo en la ciudad de Valencia, el entorno de su influencia y en el resto de la Corona de Aragón, la biografía de los tres artistas que sabíamos que habían realizado obras en este territorio, la historia de las dos localidades y el contexto histórico, político, económico, social, comercial, etc. de la Baja Edad Media en esta región limítrofe, un mayor espacio temporal dado que sería interesante su conocimiento con una perspectiva más dilatada.

Las primeras publicaciones que mencionan algún aspecto relacionado con nuestro estudio, hacen referencia a diversos retablos de esta zona geográfica, como los de Sarrión y Rubielos, o los de Albentosa, Manzanera, Mora o Puertomingalvo. De entre ellos hay uno que posee mayor trascendencia, el de la Virgen Aurora de Mediavilla de Sarrión, del que localizaremos las primeras y más considerables referencias. Ya en 1739 encontramos una publicación de Fray Roque Alberto Faci, *Aragon, Reyno de Christo, y dote de Maria Santissima*, que, aunque aborde un tema únicamente religioso, mariano, menciona algunos aspectos que nos aportan una interesante información sobre el estado del retablo sarrionense en el siglo XVIII, su volumen, ubicación, colores o creación milagrosa.⁴ La siguiente referencia es de 1897, cuando el Barón de Alcahalí publica el *Diccionario Biográfico de artistas valencianos* en el que se da testimonio de un ápoca que fecha y da un autor a la obra, por lo que es una publicación meramente documental para con el retablo mariano.⁵ Su aportación es sucinta ya que no transcribe el ápoca, solo menciona su existencia y su ubicación, algo que vuelve a ocurrirle a Josep Sanchis Sivera en su libro *Pintores medievales en Valencia* de 1914.⁶ Tras ellos hallamos un

⁴ FACI, FR. R. A., *Aragon, Reyno de Christo, y dote de Maria Santissima*, Zaragoza, Oficina de Joseph Fort, 1739, p. 505.

⁵ ALCAHALÍ, B. DE, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897. Reimp., Valencia, París Valencia, 1989, p. 227.

⁶ SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, Tipografía L'Avenç, 1914. Reimp., Valencia, París Valencia, 1996, p. 33.

estudio local de 1906, que comenta aspectos del mismo retablo desde un modo más cercano, enraizado, publicado por el sarrionense Manuel Agustín Gómez, *Apuntes históricos y novena á la reina de cielos y tierra María Santísima bajo el consolador título de Aurora de Mediavilla patrona de Sarrión*.⁷

En esta primera década del siglo XX, en 1909-1910, existe un libro clave para la comprensión de muchos de los retablos *quattrocentistas* que se conservaban en estas localidades del sur de Teruel en un momento de pre-guerra. Esta es la obra inédita que el turolense Juan Cabré Aguiló realizó sobre los monumentos de este territorio y que llevó por título *Catálogo monumental de Teruel*. Aunque aún no sea una obra histórico-artística es imprescindible para conocer qué retablos había, dónde y cómo estaban, e incluso intenta fecharlos y a veces otorgarles una autoría. Entre todas las obras mencionadas advertimos un mayor número de retablos sarrionenses, entre los que está el ya mencionado, los tres de Rubielos, y uno de Mora, Noguerauelas, Puertomingalvo, Mosqueruela, Albentosa y Manzanera.⁸ Tras Cabré localizamos otro erudito que vuelve a dar una información descriptiva, en cuanto a la cantidad, ubicación, devoción, datación, etc., pero que además describe algunos rasgos de las mismas como el color, la luz o el estado, incluso realiza alguna atribución de las mismas. Es Elías Tormo quien recoge en su obra *Levante*, de 1923, diversas y escuetas apreciaciones realizadas *in situ*.⁹ Advertimos cómo estas primeras publicaciones son meramente documentales, intentando dar fe de la existencia de un corpus de obras del siglo XV en estas localidades, mencionando diversos aspectos como la ubicación o la devoción, llegando incluso a intentar fecharlas y adscribir las a un pincel determinado. Sin embargo son imprescindibles para nuestro estudio puesto que son vistas por sus escritores, algo imposible actualmente en multitud de casos dada su mayoritaria desaparición.

Será en las décadas de los años treinta y cuarenta en las que nos encontremos los primeros y más emblemáticos análisis con respecto a estos muebles. Estas, realizadas por Chandler R. Post y Leandro de Saralegui, comienzan a describir iconográficamente las piezas además de introducirlas en un contexto histórico, relacionarlas con su

⁷ AGUSTÍN GÓMEZ, M., *Apuntes históricos y novena á la reina de cielos y tierra María Santísima bajo el consolador título de Aurora de Mediavilla patrona de Sarrión*, Teruel, imprenta de Arsenio Perruca, 1906.

⁸ CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, 4 vols., [Inédita], 1909-1910 [en: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_teruel.html (2-X-2018)].

⁹ TORMO, E., *Levante*, Madrid, Calpe, 1923, pp. 57-58.

territorio, formando un eslabón de la historia de la pintura valenciana del siglo XV; además ambos las observaron de primera mano, antes de su desaparición, mencionando datos relevantes. Son los responsables de generar una primera explicación sobre la composición del arte medieval valenciano, su periodización, sus artistas o sus atribuciones, las cuales estuvieron durante gran tiempo sin contradecir, y en determinados casos aún lo están. Post dividió en ocho volúmenes su *A History of Spanish Painting*, 1930-1953, de entre los que hay varios (III, IV, V, VI, VII y VIII) que mencionan aspectos de estas obras, introduciéndolas dentro de una historia de la pintura, exponiendo sus peculiaridades y aportando una supuesta datación y autoría.¹⁰ Por su parte, Leandro de Saralegui realizó tres publicaciones que tratan la figura de Pere Nicolau, mencionaba en dos de ellas los retablos de Sarrión y Albentosa.¹¹

Posteriormente, en las década de los años 60 y 70, el historiador del arte turolense Santiago Sebastián López, quien más datos ha proporcionado hasta la fecha sobre la historia del arte turolense, realiza una publicación que nos ofrecen datos sobre la disposición de alguno de estos muebles y, especialmente, un primer acercamiento a cómo se desarrolló la pintura gótica en la provincia de Teruel, abarcando todos los posibles soportes pictóricos. Estas fueron el libro *Inventario artístico de Teruel y su provincia* y el artículo *Pintura gótica en Teruel*.¹²

De los años ochenta son los dos artículos que mejor tratan los retablos desde un punto de vista iconográfico y estético, ambos de Carmen Rodrigo Zarzoso: *El retablo de Rubielos: vinculaciones con el teatro y la literatura medievales* y *El retablo de Sarrión: análisis documental y estilístico*.¹³ Finalmente encontramos algunos artículos y unos escuetos libros recientes, del siglo XXI, que comentan figurativa, iconográfica y estéticamente los dos retablos rubielanos que aún permanecen en la localidad, la tabla de la *Longitudo Christi* del mismo municipio, ahora en el Museo de Bellas Artes de

¹⁰ POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vols. III-IV-V-VI-VII-VIII, Massachusetts, Harvard University, 1930-1953.

¹¹ Solo Pere Nicolau: SARALEGUI, L. DE, "Miscelánea de tablas valencianas, en Torno a Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arquitectura e historia*, 1933, pp. 162-176. El resto menciona los retablos, la estética, etc.: *Ibidem*, "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arquitectura e historia*, 2º trimestre, 1941, pp. 76-107; *Ibidem*, "Pedro Nicolau", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arquitectura e historia*, 1942, pp. 98-152.

¹² SEBASTIÁN, S., "Pintura gótica en Teruel", *Teruel*, 37, 1967, pp. 15-50; *Ibidem*, *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

¹³ RODRIGO ZORZOSA, C., "El retablo de Sarrión: análisis documental y estilístico", *Archivo de arte valenciano*, 68, 1987, pp. 8-16; *Ibidem*, "El retablo de Rubielos: vinculaciones con el teatro y la literatura medievales", *Archivo de arte valenciano*, 69, 1988, pp. 43-53.

Castellón, y la del Salvador de Manzanera, que permanece en la iglesia parroquial. Estos son *El retablo de la Santísima Trinidad, Convento de las Agustinas, Rubielos de Mora* de Iciar Alcalá Prats; *Gonçal Peris Sarrià (Valencia, ca. 1380-1451)* y *la pintura del retablo de la Santísima Trinidad de Rubielos de Mora. La comitencia de los Plasencia*, y *La Longitud de Cristo de Rubielos de Mora y la génesis de una pintura medieval. Del Hospital de Gracia al expolio*, ambos de David Montolío Torán; *el Retablo de la Virgen María: iglesia parroquial de Rubielos de Mora*, de Fabián Mañas; y *La tabla gótica de San Salvador de Manzanera, una obra inédita de Reixac*, de Javier Martín Noguera.¹⁴

Tales muebles litúrgicos también han sido tratados, a lo largo del tiempo, dentro de los estudios sobre la evolución estética de la pintura del siglo XV en Valencia. El rastreo documental sobre estos trabajos, no solo en Valencia capital sino en todo el reino valenciano, y en el resto de la Corona de Aragón, ha sido necesario para nuestro estudio, para comprender la formación y evolución de este arte, y el significado de nuestras obras. Destacamos a dos autoras por sus estudios sobre el contexto pictórico aragonés y catalán: Rosa Alcoy, para Cataluña, y María del Carmen Lacarra Ducay, para Aragón.¹⁵ En cuanto a lo que al reino de Valencia acontece, y en especial a su capital, a los primeros trabajos de Ch. R. Post y L. Saralegui les siguieron los de Antonio José Pitarch y Mathieu Hériard Dubreuil. Ambos, en la década de los ochenta, van realizando propuestas de un gótico internacional más conexo, relacionando a artistas, intentando adscribirles unas características y unas obras, haciendo progresar la historiografía. Con *Valencia y el gótico internacional* Dubreuil elaboró una obra monográfica de la pintura del estilo internacional que ha sido esencial para la

¹⁴ ALCALÁ PRATS, I., *El retablo de la Santísima Trinidad, Convento de las Agustinas, Rubielos de Mora*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2005; MAÑAS, F., *Retablo de la Virgen María: iglesia parroquial de Rubielos de Mora*, Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 1987; MARTÍN NOGUERA, F. J., “La tabla gótica de Sant Salvador de Manzanera, una obra inédita de Reixac”, *Ars Longa*, 11, 2002, pp. 17-21; MONTOLÍO TORÁN, D., “Gonçal Peris Sarrià (Valencia, ca. 1380-1451) y la pintura del retablo de la Santísima Trinidad de Rubielos de Mora. La comitencia de los Plasencia”, *Maestro de Rubielos*, 8, Enero 2018; *Ibidem*, “La Longitud de Cristo de Rubielos de Mora y la génesis de una pintura medieval. Del Hospital de Gracia al expolio”, *Maestro de Rubielos*, 12, Julio 2016.

¹⁵ ALCOY, R., “Entre Valencia y Barcelona: sobre los caminos de la pintura. Guerau Gener y los tiempos del gótico internacional”, *Hortus Artium Medievalium*, 22, 2016, pp. 351-372; *Ibidem*, “La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV y XV”, *Catalan historical review*, 8, 2015, pp. 135-148; LACARRA DUCAY, M^a C., “El pintor en Aragón durante los siglos del gótico”, en *L'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 145-168. *Ídem*, *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.

historiografía futura.¹⁶ Por su parte, Pitarch desarrolló unas propuestas más provocativas por el hecho de postular una dependencia fundamental del gótico internacional valenciano en el taller de Gonçal Peris, como muestra en *Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques*.¹⁷ Ambos sentaron las bases de la posterior evolución historiográfica que surgiría desde los años noventa. Desde ese momento se empezará a revisar la documentación ya localizada para generar una reinterpretación, y a buscar nuevas aportaciones de archivo. En ello tenemos, como referente, a Joan Aliaga Morell, con *El taller de Valencia en el Gótico Internacional*, o especialmente *Els peris i la pintura valenciana medieval*, obra clave para el ordenamiento de todas las menciones que existían sobre ese artista/s enigmático que fue Gonçal Peris Sarrià o Gonçal Peris, e intentar comprender si se trataba de un mismo pintor o fueron dos artistas contemporáneos en la misma urbe.¹⁸

En el siglo XXI aparecen nuevas propuestas historiográficas más cercanas a la investigación interdisciplinar que pretendemos llevar a cabo. En ellas no se desea rastrear el corpus de obras de un artista sino realizar una investigación con un enfoque más social y económico, buscando la evolución del estilo, la composición de los talleres, el modo de funcionamiento de los mismos, el cometido de los patronos, sus demandas, etc. Ximo Company basa muchas de sus obras en la investigación sobre los artistas medievales, sus formas de vida, su pensamiento, sus clientes, etc., como advertimos en el libro *L'Europa d'Ausias March: art, cultura, pensament*.¹⁹ Otras de sus publicaciones, introductiva en la comprensión del estilo que ocupó la segunda mitad del siglo XV, es *La pintura hispanoflamenca*. Este estilo artístico fue explorado especialmente por Fernando Benito Doménech y José Gómez Frechina en obras como *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, o desde una óptica evolutiva y de importación y contagio estético en *La impronta florentina y flamenca en valencia*

¹⁶ HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1987.

¹⁷ PITARCH, A. J., “Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques”, *Història de l'Art al País Valencià*, vol. 1, 1986, 164-239.

¹⁸ ALIAGA MORELL, J., “El taller de Valencia en el Gótico Internacional”, en *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 207-242. *Ibidem*, *Els peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1996. *Ídem*, “Gonçal Peris i Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano”, *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 35-53.

¹⁹ COMPANY, X., *L'Europa d'Ausias March: art, cultura, pensament*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998. *Ibidem*, *La pintura hispanoflamenca*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1990.

pintura de los siglos XIV-XVI.²⁰ Por su parte Encarna Montero Tortajada se centra en exponer un tema original como es el del empleo de la *mostra* en la transmisión de conocimientos estéticos y artísticos entre artistas y talleres, destacando el libro *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*.²¹ Si bien, la autora en la que focalizan todas esas nuevas miradas historiográficas, de comprensión del contexto en el que se desarrollan las obras y no en ellas mismas, es Matilde Miquel Juan, en ejemplares como *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*, o en *Ver y crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*.²² Otro historiador contemporáneo es Francesc Ruiz i Quesada, quien ha ido realizando una serie de estudios pictóricos reunidos especialmente dentro del siglo XV, muchos de ellos centrados en esa zona de frontera entre los reinos aragoneses, relacionando las obras con su contexto político, social, histórico, etc. Sus aportaciones se encuadran entorno a la revista *Retrotabulum*.²³ Por último destacaremos la Tesis Doctoral, posteriormente concentrada en libro, de Carme Llanes Domingo, en la que, además de una revisión y aportación documental, plantea el gótico internacional girando en torno al pintor Pere Nicolau, como engranaje principal para que el estilo floreciese de manera significativa en Valencia. Con ello presenta los aportes pictóricos que impregnaron en sus colaboradores, como Gonçal Peris Sarrià, y sus obras, como el retablo de la Virgen de Rubielos.²⁴ Por tanto, observamos la evolución paulatina de la historiografía, yendo desde una pretensión «datacionista», pasando por la descripción estética, formal e iconográfica, y la evolución bibliográfica de un artista por medio de sus obras, hasta alcanzar espacios más interdisciplinarios a los que pretendemos acercarnos.

²⁰ BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRENCHINA, J., *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001; *Ibidem*, *La impronta florentina y flamenca en valencia pintura de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

²¹ MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

²² MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercados de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universitat de València, 2008; MIQUEL JUAN, M., PÉREZ MONZÓN, O., y BUESO MANZANAS, M., *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, La Ergastula, 2016.

²³ RUIZ I QUESADA, F., “Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo”, *Retrotabulum*, 5, 2012; *Ibidem*, “Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)”, *Retrotabulum*, 13, 2014.

²⁴ LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, 2011. [Tesis Doctoral, Universidad de Valencia]; *Ibidem*, *L'obrador de Pere Nicolau, l'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, Valencia, Universitat de València, 2014.

Como nuestras pretensiones con este trabajo iban más allá de la simple investigación histórico-artística de una serie de obras o de un artista concreto, nos veíamos en la necesidad de recapitular, revisar y comprender la abundancia bibliográfica que trataba cada uno de los temas ya señalados de forma individual, contextuales a la pintura *quattrocentista*. Todo ello ha sido necesario para penetrar, de manera más incisiva, en un tema que, aunque ya había sido parcialmente tratado, no se había realizado con suficiente profundidad.

Por un lado, la conquista y construcción territorial de Teruel es abordada por las tres publicaciones siguientes, la *Organización de Teruel en los primeros años siguientes a su reconquista* de Jaime Caruana Gómez de Barreda, y especialmente por las obras de Antonio J. Gargallo Moya, *Los orígenes de la Comunidad de Tetuel* y *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*.²⁵ Por su parte, los estudios económicos y comerciales reunidos entre los dos reinos, en los que la frontera poseía una enorme trascendencia, son atendidos por una serie de estudios iniciados en la década de los ochenta con *La fijación de fronteras económicas entre los estados de la Corona de Aragón* de José Ángel Sesma Muñoz.²⁶ En los últimos quince años se han sucedido investigaciones llevadas a cabo por dos historiadores: Germán Navarro Espinach y Carmen Villanueva Morte. Han aportado datos reales del movimiento comercial que se desplazaba por la frontera, especialmente por el camino real que unía Zaragoza y Valencia, así como los materiales más comunes que se exportaban e importaban, exponiendo el porqué del crecimiento económico de este espacio.²⁷ Además, en relación al tema del movimiento social, poblacional entre los reinos, destacan publicaciones como *Aragoneses en la ciudad de Valencia durante el reinado de Fernando el Católico*

²⁵ CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., *Organización de Teruel en los primeros años siguientes a su reconquista*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1953; GARGALLO MOYA, A., *Los orígenes de la Comunidad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984; *Ibidem*, *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, 4 vols., Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.

²⁶ SESMA MUÑOZ, J. A., “La fijación de fronteras económicas entre los estados de la Corona de Aragón”, *Aragón en la Edad Media*, 5, 1983, pp. 141-166.

²⁷ NAVARRO ESPINACH, G., “El campesinado turolense del siglo XV”, *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 417-432; *Ibidem*, “De Rubielos a Mirambel: economías locales en los límites del reino”, en *Bajar al reino: relaciones sociales, económicas y comerciales entre Aragón y Valencia: siglos XIII-XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 81-118; VILLANUEVA MORTE, C., “El comercio textil a través de la frontera terrestre entre Aragón y Valencia en el siglo XV”, *Aragón en la Edad Media*, 18, 2004, pp. 163-201; *Ibidem*, “Las relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en la Baja Edad Media”, XVIII *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004, La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004*, 2, 2005, pp. 1321-1350; *Ibidem*, “Aragón y Valencia en el siglo XV: vínculos económicos entre espacios políticos fronterizos”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 48, 2014, pp. 133-160.

(1479-1516) de Emilia Salvador Esteban, o *La emigración aragonesa a la ciudad de Valencia durante el siglo XIV* de Ramón Ferrer Navarro.²⁸

El último de los espacios bibliográficos que debíamos consultar eran las publicaciones realizadas sobre Rubielos y Sarrión, o localidades colindantes, que mencionasen algunos aspectos de su etapa medieval. De Sarrión solo poseemos dos libros monográficos de la historia de la localidad de 1994, sin hacer prácticamente referencia al periodo medieval. Con el mismo fin existen otras en las poblaciones de Mora de Rubielos, Manzanera y Albentosa.²⁹ Si bien, poseemos alguna publicación local de referencia en lo que se circunscribe a Rubielos de Mora. Josep Martínez Rondan realizó dos publicaciones que recogían documentación de los siglos XVI y XVII, importantes para la concepción de los templos religiosos de la villa, *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*, y *Rubielos de Mora. Visitas Pastorales (1524-1619)*.³⁰ Por su parte David Montolío Torán y David Igual Tomás escribieron dos libros que también aportan algún dato sobre las obras que guían nuestro estudio, *Callejero de Rubielos de Mora*, y *Las Madres Agustinas en la Villa de Rubielos de Mora. 350 años de arte e historia*.³¹ Por último, la investigación que mayor contribución aporta es la de Germán Navarro Espinach *Rubielos de Mora en la Edad Media*, la cual expone una serie de documentos medievales de la localidad que nos guían en el conocimiento de la composición de la villa medieval.³² Como ella, Puertomingalvo posee la obra de referencia sobre el

²⁸ SALVADOR ESTEBAN, E., “Aragoneses en la ciudad de Valencia durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)”, *Aragón en la Edad Media*, 8, 1989, pp. 575-598; FERRER NAVARRO, R., *La emigración aragonesa a la ciudad de Valencia durante el siglo XIV*, “Aragón en la Edad Media”, 20, 2008, pp. 321-334.

²⁹ TOMÁS LAGUÍA, C., *La insigne Colegiata de Santa María, de Mora de Rubielos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1964; GARCÍA Y GARCÍA, J. V., *Resumen de apuntes sobre la historia de Sarrión*, Sarrión, Excelentísimo Ayuntamiento de Sarrión, 1994; LÓPEZ NAVARRETE, R., *Notas históricas y referencias documentales de Sarrión*, Madrid, Gregorio López Navarrete, 1994; COMISIÓN DE FIESTAS, *Albentosa: una mirada al pasado*, Manzanera, [s.e.], 2008; MARTÍN NOGUERA, F. J., *Iglesia parroquial “el Salvador”*, Manzanera (Teruel), Teruel, Junta pro-restauración Parroquia de Manzanera, 2010.

³⁰ MARTÍNEZ RONDAN, J., *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*, Sagunto, Imprenta E. Navarro, 1980; *Ibidem*, *Rubielos de Mora. Visitas Pastorales (1524-1619)*, Sagunto, Jo. Martínez, 2006.

³¹ MONTOLÍO TORÁN, D. e IGUAL TOMÁS, D., *Callejero de Rubielos de Mora*, Rubielos de Mora, [Ayuntamiento de Rubielos de Mora], 2015; *Ibidem*, *Las Madres Agustinas en la Villa de Rubielos de Mora. 350 años de arte e historia*, Rubielos de Mora, [Ayuntamiento de Rubielos de Mora], 2000.

³² NAVARRO ESPINACH, G., *“Rubielos de Mora en la Edad Media*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

contexto local del siglo XV de la sierra de Gúdar, *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*.³³

Estas son las principales aportaciones que se han ido realizando a lo largo del tiempo sobre algunos aspectos que trataremos en nuestra investigación. Cada una expone datos desde un punto de vista diferente, por lo que el reto de nuestro trabajo resulta novedoso para con la historiografía.

³³ MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Monografías turolenses 2, 2006.

1.3.OBJETIVOS

Una obra de arte posee muchas lecturas. Usualmente se vinculan con lo que en ella acontece, por medio de una explicación figurativa o iconográfica. Sin embargo, también pueden analizarse como el resultado de lo que acaece en un lugar y un periodo determinado, cuándo y para dónde ésta se realizó. De este último modo, su existencia puede ser interpretada como la plasmación del contexto de su composición. Con ambas intenciones, pero en especial con esta segunda, mucho menos empleada por la historiografía hasta fechas próximas, son con las que pretendemos realizar este Trabajo Fin de Máster, que lleva por título *La retabística del siglo XV en el sur de Teruel: Sarrión y Rubielos de Mora*.

1º El primero de los objetivos que nos propusimos fue el de acercarnos a conocer diversos aspectos de los retablos *quattrocentistas* que había en estas dos localidades sur turolenses (tanto los ya estudiados como los que no): cantidad, ubicación, advocación, e incluso configuración, autoría o datación, si esta fuera posible.

2º Estos muebles no debemos estudiarlos en solitario, como elementos estancos, inconexos, sino como obras de arte en conversación con todo lo que las rodea. Por ello, era necesario que nuestro segundo objetivo fuera el de investigar el contexto en el que estas piezas fueron realizadas. Debemos adentrarnos en el periodo desde todos los ámbitos: social, histórico, político, económico, comercial, artístico, geográfico, etc., pues así podremos comprender qué aspectos hicieron que se elaborasen dichas obras de arte. Además, dadas la complejidad que existirá en la confección de la zona de frontera, para vislumbrar cómo es el siglo XV necesitamos estudiar su historia desde un periodo anterior, desde la propia conquista cristiana que se llevó a cabo entre las postrimerías del siglo XII y los albores del siglo XIII. La investigación interdisciplinar, abarcando todas estas características, es necesaria para dar un paso más en la historiografía y poder situar a la obra y al artista en un momento y un espacio determinado. Este es un tema que muchas investigaciones precedentes olvidaron, por lo que sus resultados aparecen inconexos.

3º Ese diálogo entre obra y entorno nos lleva a contemplar otros dos objetivos del estudio: su ambiente artístico y arquitectónico. Por un lado, la necesidad de conocer no solo la existencia de esas obras en el siglo XV, sino a lo largo de la historia, cómo

fueron o pudieron dialogar con su contexto, y cómo este se pudo transformar alterando la comprensión y composición de la máquina. Nos proponemos intentar averiguar el movimiento que sufrieron las obras a lo largo de los siglos, cuándo desaparecieron o se vendieron, dónde están en la actualidad, cómo y porqué se fragmentaron, etc. Estas son preguntas que nos ayudarán a conocer la vida de dichos muebles litúrgicos.

4º Por otro lado, y como cuarto y último de los objetivos, entendemos que un retablo no se originaba de un modo espontáneo, artístico, inventivo, sino que solía encargarse por un patrón en relación a otras obras. Estas solían ser cercanas, observadas por el comitente, por lo que muy posiblemente estas poseyeran una interconexión. Para ello debemos contemplar la retablística de todos estos municipios circundantes, analizar su forma, su iconografía, su cronología, etc., para comprender cómo pudieron interrelacionarse y qué obras interfirieron en su elaboración. Sabemos que localidades como Albentosa, Manzanera, Mora de Rubielos, Fuentes de Rubielos, Noguerauelas, Cortes de Arenoso, San Agustín, Pina de Montalgrau, etc., poseían ejemplos de estos objetos. Algunos de ellos nos han llegado físicamente, otros en fotografía o únicamente de un modo documental. Si bien, en su mayoría poseen una misma característica, el escaso estudio que se les ha realizado hasta la actualidad. Por ello advertimos una carencia bibliográfica que intentaremos paliar.

En conclusión, con este trabajo no queremos generar un nuevo corpus de obras dentro de un taller de artista, ni intentar explicar temas tan complejos como la evolución estilística pictórica del siglo XV o la creación e introducción del gótico internacional en Valencia. Sabemos de la ambición de dicho proyecto, tanto por la multidisciplinariedad como por la exigua cantidad de estudios precedentes, si bien, esperamos generar nuevos planteamientos y argumentos para conocer mejor la pintura de estos dos lugares en su etapa dorada. Por ello intentaremos poner en relación consideraciones comerciales y económicas, con otras sociales y artísticas, además de unas geográficas, para poder llegar comprender la coherencia existente entre estos retablos y su contexto.

1.4.METODOLOGÍA

A la hora de afrontar la presente investigación nos planteamos cuáles debían ser los modelos metodológicos a emplear. El paulatino desarrollo de la historiografía ha hecho inconcebible el manejo de un único sistema a la hora de ejecutar un trabajo. Este, para alcanzar una mayor profundidad, necesita ser interdisciplinar, conectando diversas teorías en una misma investigación. Por ello, a continuación vamos a enumerar cuales son los procedimientos que utilizaremos para nuestro proyecto.

El primero de ellos es el conocimiento que nos va a conferir el vaciado documental y bibliográfico que realicemos. La lectura de los artículos y libros ya escritos sobre el tema a tratar, así como la localización documental inédita en archivos, nos proporcionará un conocimiento esencial para con él. Por medio de este camino advertiremos cómo este ha sido tratado a lo largo del último siglo, comprobando cómo muchas de las suposiciones expuestas por la historiografía tradicional se han centrado, únicamente, en la composición de una hipotética datación y autoría, empleando para ello un análisis formal e iconográfico que las emparenta con un periodo estético concreto y con unos artistas y obras. La ausencia de una documentación auténtica y sólida ha llevado a la sucesión de atribuciones, muchas de ellas ya corregidas por el posterior hallazgo de documentación, como lo hizo la Doctora Carme Llanes en su mencionada Tesis Doctoral. Por ello, a través de ese vaciado documental nos proponemos observar y contrastar las hipótesis ya expuestas para, analizándolas, poder generar un resultado final propio basado en ellas, pero sin nunca adscribir una obra a un autor concreto sin poseer una base documental veraz.

A esa búsqueda bibliográfica debemos adherirle otra no menos importante, la periodística, pudiendo obtener datos de sucesos que se produjeron alrededor de las obras, o incluso de ellas, durante el último siglo y medio. Esta es una fuente vagamente empleada en el estudio de la retablística, pudiendo depararnos novedosas referencias.

Asimismo, la exploración documental, en distintos archivos, también se convertirá en un método imprescindible para nuestro estudio, puesto que la información que de ellos se desprende es fidedigna. Sin embargo, no sabemos cuál cantidad de datos podremos rescatar puesto que, al tratarse esta zona geográfica de un histórico camino de paso, las sucesivas guerras han destruido la inmensa mayoría de este pasado escriturado. De entre

los que pueden ofrecernos algún dato destacamos los Archivos Diocesanos de Zaragoza y Teruel, los Parroquiales de Rubielos y Sarrión, el Histórico Provincial de Teruel, y los Locales de ambos municipios.

A su vez, como debemos analizar una serie de obras pictóricas, sobre tabla, emplearemos un método iconográfico, que nos ayude a descubrir el contenido de las que aún no lo tengan. Ligado con este nos serviremos de un sistema formalista para, por medio de las cualidades figurativas de la obra, intentar datarlas, siempre hipotéticamente, sin caer en una trivial datación inestable. Además no podemos olvidarnos del método biográfico, al menos de los tres autores que sabemos que actúan en ambas localidades: Pere Nicolau, Gonçal Pérís Sarrià y Joan Reixach.

La destrucción bélica y las ventas sufridas en el último siglo, han hecho que no todos estos retablos se conservan de un modo material, pudiendo ser analizados directamente. Por ello, la búsqueda de las obras en diversos archivos fotográficos resultará imprescindible. Estas imágenes, a su vez, contienen una información considerable en lo que a cambios históricos, vitales y cronológicos se refiere. Entre los archivos más destacados encontramos el *Arxiu Mas*, el *General i Fotogràfic de la Diputació de València*, el Fotográfico de Alberto Benso, o los fondos fotográficos del CSIC, del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza o del Instituto de Estudios Turolenses.

Por último, y como ya venimos mencionando, entendemos la obra de arte como un producto de su contexto, relacionado con las condiciones económicas, políticas y sociales que lo envuelven. Ésta no debe de quedar descontextualizada de la sociedad en la que se va a gestar, su envoltorio es esencial para su elaboración. Por ello, la historia social del arte va a ser un método fundamental para nuestro trabajo. La obra artística puede ser entendida como la expresión visual de los aspectos de la vida humana que la rodean, por lo que interpretamos que ésta se plasma en la pieza artística. Con este método conjunto perseguimos el generar nuevas aportaciones al tema en cuestión, abriendo nuevas vías de investigación para el futuro.

En conclusión, por medio de la revisión de las aportaciones de otros investigadores, a las que les sumamos las nuestras, y una nueva interpretación, esperamos su enriquecimiento. No debemos mantener inalterables los aportes generados hasta la fecha. Para evolucionar hemos de investigar desde otros puntos de vista, tratar los temas ya elaborados con una nueva perspectiva.

2. CONTEXTO

Una sociedad no se compone de elementos aislados, sino que todos ellos se conexionan, se enlazan, intercediendo en la evolución del conjunto. Esto hace imprescindible su estudio global, para poder así avanzar en el conocimiento histórico, en nuestro caso en la retablística *quattrocentistas* de Sarrión y Rubielos de Mora. Por ello, una de las bases para la realización de nuestro trabajo está asentada en el análisis del contexto histórico, político, económico, social y artístico, en el que se enclavan estas dos localidades a lo largo del siglo XV.

Advertiremos como la frontera meridional aragonesa fue un territorio álgido de intercambios económicos, comerciales, entre la serranía y el mar, a través de un conjunto de vías de comunicación. Asimismo, esta unión también se desarrolló por medio de un tráfico social, tanto por los valencianos que subían a Teruel, como por los turolenses que desde mediados del siglo XIII bajaron a tierras valencianas a trabajar e intentar hacer fortuna. Ese tráfico fluido debemos comprenderlo por la existencia de una amplia red vial y una frontera abierta e imprecisa, significativa en su papel de paso tradicional comercial y social, que llevó consigo uno cultural y artístico.

Nuestro punto de partida debe ser el examen de los avances que han ido aportando, desde el siglo XX, los investigadores centrados en la baja edad media del sur de Teruel y del norte de Valencia. Este ha sido un tema muy falto de estudios, en el que las aportaciones de Antonio Gargallo Moya y, más recientemente, de Germán Navarro Espinach o Concepción Villanueva Morte, son las que han ido generando el *grosso* del contexto fronterizo. La creación del Instituto de Estudios Turolenses en 1948 fue un importante avance en lo que se refiere al progreso del conocimiento provincial, por medio de diversos estudiosos como Jaime Caruana Gómez de Barreda, César Tomás Laguía, María Luisa Ledesma Rubio, Fernando López Rajadel, etc. Sin embargo, prácticamente todos ellos estuvieron ligados a un tema bien delimitado, enfrascado por unos muros geográficos, elementales e, incluso, temporales. Dicha forma de generar una historia cerrada, concreta, debe ser actualizada. Por ese motivo, con nuestra pretensión de confeccionar un estudio «total», integral, iremos advirtiendo cómo todas las actividades fueron complementándose, analizando el marco contextual en el que nuestro tema de investigación se encontraba.

2.1.GEOGRAFÍA

Para penetrar completamente en esta investigación, un tema crucial a la hora de interpretar el cómo evoluciona todos los hechos contextuales es el espacio geográfico y sus condiciones climáticas e hídricas. Son factores determinantes a la hora de comprender la evolución de un espacio, puesto que llevan aunados aspectos como la comunicación, la economía o el comercio.

Nuestras dos poblaciones poseen, como vamos a ir descubriendo en este proyecto, una serie de elementos comunes que hacen práctico su estudio correlacionado.

Geográficamente se ubican en el sur de Teruel, limitando con el territorio valenciano, con el espacio del Alto Palancia. Son las dos primeras localidades de las sierras de Gúdar, en el caso de Rubielos, y de Javalambre, en el de Sarrión. Asentadas en un corredor geográfico como es la depresión del Mijares, en las faldas de estas prominentes sierras, en el espacio por el que va a circular, históricamente, el principal camino que unía, y lo sigue haciendo, las ciudades de Zaragoza y Valencia. Asimismo se han interconectado, por medio de una red de caminos secundarios, con el resto de poblaciones de ambas serranías, convirtiéndose en las puertas de acceso a las mismas. [Fig. 1]

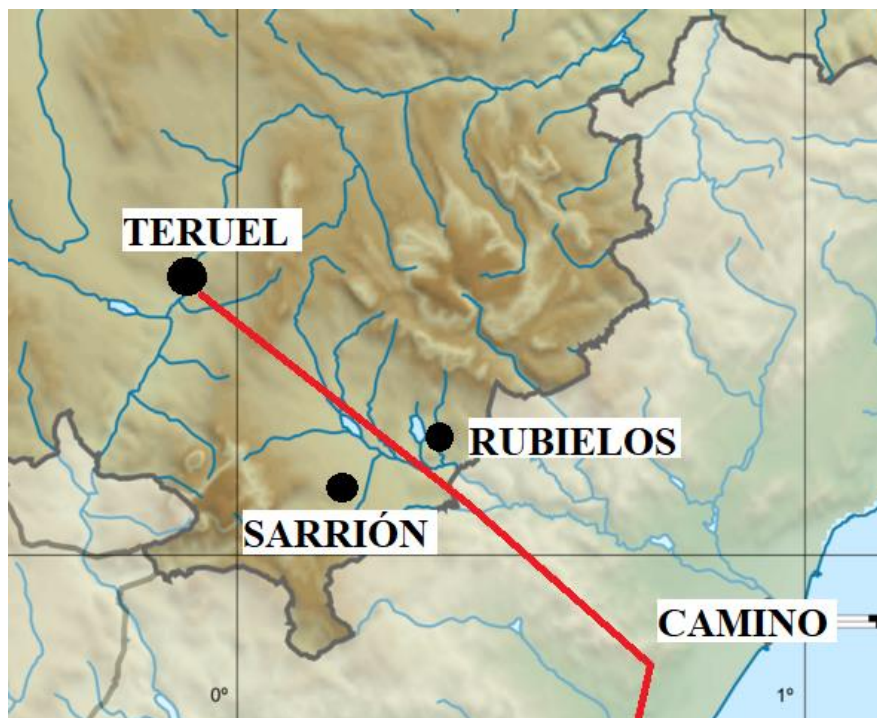


Fig. 1. Ubicación geográfica de Sarrión y Rubielos.

Su altitud, de en torno a 1000 metros, su paisaje escarpado, incapacitando los grandes bancales, y la escasez de lluvias, han sido determinantes para confeccionar distintos aspectos de las mimas entre los que se encuentra la economía, ligada en nuestro caso a un significativo comercio. Por ello, en la baja edad media, fue la ganadería, en especial la bovina, su principal motor económico y alimentario. Esta llevaba aunada una serie de labores, como la propia explotación ganadera, la actividad manufacturera, con un mayor o menor acabado, y su comercio, el cual era conducido, normalmente, a tierras valencianas. A ello hemos de añadirle la existencia de un trabajo agrícola, enclavado especialmente en el cultivo del cereal, escaso pero imprescindible para la supervivencia de Valencia y la suya propia, y la vid.³⁴

³⁴ La industria del vino fue singular y significativa en Sarrión y Rubielos. Ello nos lo muestran datos como que el vino sarrionense fue encargado en 1374, por el infante Juan, para su autoconsumo (RIERA I MELIS, A., “Estructura social y sistemas alimentarios en la Cataluña bajomedieval”, *Acta històrica et archeologica mediaevalia*, 14-15, 1993-1994, p. 196.), o la ley que prohibía mezclar vino de Rubielos con otros foráneos, la cual debía ser controlada por un funcionario conocido como el *guardia del vino* (NAVARRO ESPINACH, G., *Rubielos de Mora en..., op. cit.*, pp. 92-93.).

2.2.EVOLUCIÓN HISTÓRICO-POLÍTICA

Para entender la posición política que ostentaron Rubielos y Sarrión en el siglo XV, debemos de remontarnos en la historia casi 850 años para comprender cómo se configuraron ambas poblaciones y cómo forjaron la categoría que llegaron a alcanzar en el *quattrocento*.

La conquista de la parte sur de Teruel no se inició hasta la segunda mitad del siglo XII. Como fecha de referencia tenemos el año 1169, cuando son tomadas, de un modo simultáneo, Teruel, Cantavieja y Alcalá de la Selva, generando una primera frontera entre la religión cristiana y la musulmana. Este fue un proceso lento, extendido más de 50 años, hasta que se consiguió poner en manos cristianas el propio espacio meridional. Con esta paulatina adquisición se pretendió seguir ampliando el reino cristiano y, especialmente, confeccionar una frontera férrea con el contemporáneo imperio almohade que, en 1171, se había hecho con el poder de Valencia al derrocar a los aliados almorávides del reino mardanisí de Sarq al-Andalus.³⁵ De este modo, se mantuvo al poder norteafricano lejos de los principales y colindantes núcleos de población cristianos: Teruel, Daroca y Alcañiz.³⁶ Toda esta zona se fue confeccionando como un espacio semidesértico, en el que la monarquía quiso estimular la ocupación y la conquista, por medio de la concesión de extensos territorios que aún se encontraban en manos del enemigo. Esa donación fue dispar, ejercida a órdenes militares y religiosas, señores laicos y milicias concejiles como la turolense. La evolución de la conquista llevó a asentar, en el nuevo espacio, a una red castral mínimamente poblada por caballeros.³⁷

³⁵ GARCÍA AVILÉS, A., “Arte y poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)”, en Bérchez, J. (coord.), *El Mediterráneo y el Arte Español*, Valencia, septiembre 1996, [s.l.], Comité Español de Historia del Arte (CEHA), 1998, pp. 31-37; GONZÁLEZ CAVERO, I., “Una revisión a la figura de Ibn Mardanish: Su alianza con el reino de Castilla y la oposición frente a los almohades”, *Miscelánea Medieval Murciana*, 31, 2007, pp. 95-110.

³⁶ GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de...*, vol. I, *op. cit.*, pp. 87-99.

³⁷ Esta desertización del espacio no era consecuencia de la conquista. Durante el periodo andalusí, las escasas fuentes documentales de las que poseemos, hablan de una zona desértica entre Daroca y Valencia, a excepción de Albarracín. Alfonso II, en 1124, da testimonio de este aspecto, «de Darocha usque ad Valenciam erant invia et inculte et inhabitabilia heremi loca». Son escasos los diversos asentamientos de los que conocemos la existencia, todos ellos escasamente poblados, como Tirwal [Teruel], Billal [Villel] o Sarrión. Posiblemente este territorio no estuviese deshabitado, sino que la deficiente geografía hizo que existieran pocos y reducidos asentamientos estables, siendo más común la ocupación nómada.

Ibidem, pp. 81-87.

El 1 de octubre de 1177 el rey Alfonso II otorgó los fueros al Concejo de Teruel, a quien ya le había premiado con el título de villa en 1171. Con ellos, entre otras cosas, se le hizo entrega de un amplio espacio para su explotación, de unos 4.500 km², entre el que se encontraba una gran parte de este territorio fronterizo. En un principio fue un espacio de mayores dimensiones, que iba desde la Hoz de la Vieja, en el norte, hasta las localidades meridionales de El Toro, Jérica o Bejís, que finalmente no formarían parte de la red de aldeas turolenses.³⁸ Sin embargo, con el paso de los años, hacia el tercer cuarto del siglo XIII, fue perfilándose su dominio, por medio de donaciones, compras y sentencias judiciales, agregando alrededor de cien pueblos, entre los que se localizaban Sarrión y Rubielos. Las propias sierras de Gúdar y Javalambre serían controladas, mayoritariamente, por el Concejo turolense. Sin embargo, una serie de lugares fueron donados a otras manos, como Alcalá de la Selva, otorgado en 1174 al monasterio franciscano de la Selva Mayor; o Linares y Puertomingalvo, templarios hasta el 1202, cuando pasarían a depender del obispo de Zaragoza; o los señoríos laicos de Mora, con Pedro Ladrón en 1198, o Manzanera, con Berenguer de Entenza en 1202. De este modo, el espacio que en un principio podría haber sido dominado simplemente por el Concejo de Teruel, se convirtió en un mosaico de propiedades sujetas a entidades dispares.³⁹

Jaime I vio la posibilidad de llegar hasta Levante, por lo que ya desde 1225 las milicias turolenses realizaron continuas incursiones y saqueos en aldeas fronterizas, como El Toro, Pina de Montalgrau, Barracas, Arcos de las Salinas, Villahermosa del Río o Cortes de Arenoso. Fue en 1235 cuando se completó el dominio del Alto Palancia con la toma de Jérica y otras aldeas menores, llegando hasta Valencia en 1238.

De este modo, a inicios del segundo tercio del siglo XIII quedó consolidado el camino real que unía Valencia con Segorbe (Jérica, Viver, Barracas, Sarrión, etc.) y Teruel, para proseguir hasta Zaragoza. Esta principal vía de comunicación se vio potenciada por la toma de Valencia por Jaime I, y la potestad concedida en 1239 al Concejo de Teruel para fundar poblaciones a lo largo de la misma.⁴⁰ En esas conquistas

³⁸ Posteriormente, en 1256-1257, el Concejo de Teruel renunciaría a sus derechos sobre estas poblaciones en favor de la familia real: Jérica, El Toro, Pina y Barracas.

Ibidem, pp. 261-264; UTRILLA UTRILLA, J. F., “De la «extremadura» aragonesa al reino de Valencia las tierras de frontera entre el mundo cristiano feudal y el Sharq al-Andalus (1170-1240)”, en *Bajar al Reino: relaciones sociales, económicas y comerciales entre Aragón y Valencia: siglos XIII-XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 39-40.

³⁹ GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de...*, vol. I, *op. cit.*, pp. 231-271.

⁴⁰ UTRILLA UTRILLA, J. F., “««extremadura»...”, *op. cit.*, p. 57.

vislumbramos ya una relación entre Teruel y Valencia, puesto que, en la ocupación de la ciudad y del territorio, actuó entre otros el Concejo de Teruel, siendo una de las partes entre las que se repartieron las tierras, poblaciones y castillos a lo largo del territorio valenciano.⁴¹ Desde ese momento se advierte la constante conexión que existirá entre ambos territorios.

Con el avance militar llegó el fin del peligro y la inestabilidad en lo que antaño había sido la frontera entre religiones, inaugurándose la segunda etapa de la conquista, la atracción, fijación y consolidación poblacional, garantizando el dominio efectivo sobre el medio. Esta no tuvo una respuesta inmediata, sino que se consiguió a base de recompensas como la roturación del espacio (con ciertas reticencias puesto que debía reservarse un importante espacio al pasturaje de la villa, imposibilitando su labranza), el reparto de tierras, las heredades y la libertad de pasturaje. Los propios colonos, llegados especialmente de Teruel y Daroca, sin eludir otras zonas colindantes como Albarracín, fueron asentándose entre 1250 y 1280.⁴²

Además del desarrollo demográfico, se reorganizó el espacio poblacional por medio del *fecho de las pueblas*, promovido por el Concejo, que consistía en crear una primera articulación urbanística octogonal alrededor de aldeas, como fue el caso de Sarrión, La Puebla de Valverde, Mosqueruela o Rubielos de Mora, para así concentrar al disperso campesinado y fortalecer esos núcleos.⁴³

Sin embargo, todas estas poblaciones, custodiadas por la villa de Teruel, no tuvieron una independencia judicial, administrativa y económica, sino que estaban al servicio de la metrópoli, que actuaba como señor colectivo del inmenso territorio, consolidándose un férreo sistema feudal.⁴⁴

Ante esta situación de sumisión, las aldeas, cada vez más pobladas, iniciaron un proceso de presión, conflictivo y jurídico, con el que pretendían enfrentarse y escapar de

⁴¹ CABANES PECOURT, M^a D., “La repoblación de los aragoneses en Valencia”, en *Bajar al Reino...*, *op. cit.*, pp. 13-29.

⁴² GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de...*, vol. I, *op. cit.*, pp. 271-304.

⁴³ NAVARRO ESPINACH, G., “De Rubielos a Mirambel...”, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴⁴ La unidad jurídico-institucional del territorio se manifestó en diversos aspectos: «la sujeción de sus habitantes a un mismo fuero y a una misma jurisdicción, la contribución conjunta a las cargas fiscales que hubieran de satisfacer, el empleo de un sistema ponderado unitario, universalidad de pastos y montes, participación en la milicia concejil del concejo bajo un mismo pendón y a las órdenes de sus jefes naturales, integración de una misma entidad, junto con la villa, [etc.]»

GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de...*, vol. I, *op. cit.*, p. 218.

esta sujeción turolense. Será, desde la segunda mitad del siglo XIII, cuando se configure un mapa con dos espacios diferentes, el Concejo de la villa de Teruel y la entidad conocida como *Comunidad de Aldeas de Teruel* o *Universidad del Común de Aldeas de Teruel*, formada por la agrupación del resto de poblaciones, aglutinadas para defender sus intereses ante Teruel. [Fig. 2] Su nacimiento se asocia a la Sentencia de Escorihuela, dictada en Perales el 20 de abril de 1277, en la que los propios municipios, reunidas en sesmas o sexmas, dieron el primer paso para ir desligándose de la autoridad de Teruel.⁴⁵ Posteriormente llegarían otras dos resoluciones, la de Valencia, el 6 de febrero de 1325, y la de Teruel, entre 1331 y 1334. Estos decretos fueron distanciando progresivamente a Teruel de sus aldeas, escapando paulatinamente de la sujeción jurídica, económica y administrativa de la propia villa.⁴⁶ El precio de la paulatina emancipación no fue bajo, sino que, además del tiempo y de diversas vidas, se debieron adherir unas importantes cargas económicas hacia Teruel.

Este constante enfrentamiento no terminaría aquí, sino que perduró a lo largo de los siglos XIV y XV, con aisladas hostilidades y constantes avances de las aldeas. Será en esta segunda mitad del siglo XIV cuando surgieron dos grandes acontecimientos que transformaron la historia turolense: la Peste de 1348, menguando desmesuradamente la población de la mayoría de las localidades, y la Guerra de los Dos Pedros (1356-1369), tras la que algunas de estas aldeas, como las que estamos analizando, cambiaron su historia, por medio de obsequios.

⁴⁵ Sesma o Sexma en nuestro caso no quiere decir la sexta parte de un territorio, sino que hacía referencia a una división administrativa del territorio, como intermediaria entre la aldea y la comunidad, para controlarlo de un modo más sencillo. En 1277 la Comunidad de Aldeas estaba compuesta por cuatro sesmas: Río de Cella, Campo de Monteagudo, Río Martín y Campo de Sarrión o la del Campo de Visiedo, un tema aún sin resolver. En 1309 ya se sabe certeramente la composición por esas cinco sesmas, siendo seis en 1369, con la consolidación de la del Campo de Rubielos.

Por ello advertimos que Sarrión y Rubielos serán unas de las principales poblaciones de la Comunidad.

Indicar que Antonio Gargallo Moya sostiene la posibilidad de que la Comunidad de Aldeas se confeccionase con anterioridad, durante el reinado de Pedro II, en la primera mitad del siglo XIII.

GARGALLO MOYA, A., *Los orígenes de la..., op. cit.*, pp. 35-39.

⁴⁶ En la Sentencia de Escorihuela se logró, entre otras cosas, «que en las aldeas hubiera cinco notarios públicos [que aún seguirían al servicio de Teruel]: uno en Sarrión y otro en cada una de las cuatro sesmas [Río de Cella, Campo de Monteagudo, Río Martín y Campo de Visiedo]». En la de Valencia se avanzaron en temas fiscales y de justicia, como que «el juez, alcaldes y jurados de Teruel no pudiesen juzgar ningún pleito en las aldeas». Por último, en la de Teruel, se acordó que «los jurados de las aldeas tuvieran jurisdicción en todas causas civiles no superiores a treinta sueldos, o a cuarenta en el caso de los de Sarrión». Todas ellas fueron acercando a las aldeas a su soñada independencia, logrando importantes avances jurídicos o fiscales.

Ibidem, pp. 8-24.

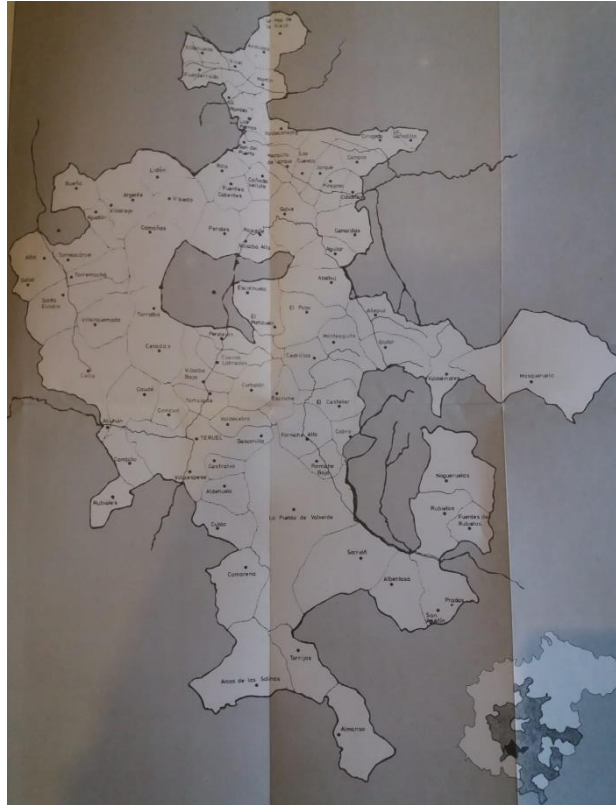


Fig. 2. Comunidad de Aldeas de Teruel, 1369. GARGALLO MOYA, A., *Los orígenes de la Comunidad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp. 38-39.

De la historia política del siglo XV turolense, son prácticamente inexistentes las investigaciones, puesto que el tema más explorado de su periodo bajomedieval siempre ha estado ligado al Concejo de Teruel y a la Comunidad de Aldeas. Si bien, sabemos, por medio de estos trabajos, que el poder autoritario de la ya ciudad de Teruel, desde 1347, va siendo menor en todas las aldeas, emancipándose estas a lo largo de la primera mitad de la centuria.⁴⁷ Estas adquirirán una mayor autonomía, explicada en términos económicos, políticos, fiscales y especialmente jurídicos, lo cual incrementó la pujanza de las mismas, iniciando un siglo dorado para muchas de estas poblaciones, que quedará marcado en distintas obras artísticas, como los retablos. Si bien, esta paulatina desvinculación no quiere decir que Teruel no poseyese un control sobre sus aldeas, sino que esta fue reduciéndose, de un modo jurídico y violento, a lo largo de esta etapa.

Este periodo dorado concluiría a finales del siglo, cuando una gran cantidad de poblaciones vieron menguar sus ingresos, conllevando la masiva emigración de mano

⁴⁷ De 1440 se conserva un documento que acredita un privilegio del rey Alfonso V con el que dotaría a al conjunto de la Comunidad de Teruel de capacidad de ocuparse de la justicia sin tener que rendir cuentas a Teruel. De este modo parece llegar el final de la emancipación jurídica.

NAVARRO ESPINACH, G., ET. AL., *Rubielos de Mora...*, op. cit., pp. 29-32.

de obra a la ciudad. Tal desplazamiento lo advertiremos con los recuentos poblacionales de los que disponemos en las siguientes poblaciones.

2.2.1. RUBIELOS DE MORA

Rubielos de Mora es un caso especial dentro de la investigación bajomedieval turolense. La amplia cantidad de los archivos que ha conservado la han convertido en una población bastante estudiada, lo cual nos facilita la comprensión de su historia *quattrocentista*. Todas las noticias de las que disponemos hacen presagiar que nos encontramos ante una de las tres principales, y más pobladas, localidades de la Comunidad de Aldeas de Teruel. Distintos datos, que iremos analizando, la relacionan con las otras dos poblaciones de mayor envergadura: Sarrión y Mosqueruela.

Como la mayoría de estas aldeas meridionales, tuvo un dilatado periodo de conquista, estableciéndose a base de avances, saqueos y retrocesos de las tropas cristianas. Su primera intervención se constata en 1172, cuando Alfonso II donó, la fortaleza sarracena, al Concejo de Teruel. Sin embargo volvió a hacer lo mismo con el obispado de Tarazona, legándole su iglesia en 1194, iniciándose una controversia por la legitimidad del propietario; acontecimiento que será largo y tedioso. En 1203 es la fecha en la que se data la definitiva conquista por parte del Concejo de Teruel, propiedad confirmada por Jaime I en 1238. Esta población se asentó inicialmente sobre un promontorio defensivo y amurallado, ya habitado por el pueblo andalusí, conocido actualmente como el barrio del Campanar. Este no creció durante el primer medio siglo, dado que Rubielos era una localidad que aún estaba en el límite entre ambas culturas. Sin embargo, cuando los cristianos fueron dominando las tierras de levante durante la segunda mitad del 1200, la población fue incrementándose, ampliándose el entorno urbano, acrecentándose su poder social y económico dentro del marco turolense.⁴⁸

Durante esta segunda etapa, el dominio de la población aún no estaba definido, puesto que, en ese momento de crecimiento, aparece como propiedad del obispo de Tarazona, quien se lo había enfeudado a Pedro Aznárez de Sorón, en 1264. Posteriormente, antes

⁴⁸ En 1259-1260 se suceden una serie de medidas para engrandecer demográficamente el municipio, las cuales fueron beneficiosas dado que esta se multiplicó por 10 en un siglo.

NAVARRO ESPINACH, G., ET. AL., *Rubielos de Mora...*, op. cit., pp. 17-18.

de 1269, fue ocupado por la fuerza por el Concejo de Teruel. Entre esta fecha y 1270 se resolvería finalmente su dominio por medio de un pleito. Este recaería en favor de los turolenses, siendo incorporado a su Concejo de aldeas, argumentando que sus fueros confirmaban tal dominio. Tras la toma de la población y su ratificación, el Concejo decidió destruir gran parte del castillo para solventar cualquier rebelión posterior.⁴⁹

En un primer momento, cuando se crea la Comunidad de Aldeas de Teruel, Rubielos se incorporó a la Sesma del Campo de Sarrión. A pesar de que los datos atestiguan a una población de gran nivel, no conseguiría ser cabeza de Sesma, la del Campo de Rubielos, hasta 1369, denotando una significativa autoridad al deslignarse de la de Sarrión. En ella se integraron los municipios de Fuentes de Rubielos, Nogueruelas, la Puebla de Valverde, los dos Formiches (Alto y Bajo) y el Castellar.

Es durante esa segunda mitad de siglo cuando van apareciendo noticias que nos indican la consideración que estaba consiguiendo la localidad, ampliándose a medida que iba logrando una mayor autonomía. De entre ellas, la que sirvió de punto de inflexión en la transformación del pueblo, fue la concesión que el rey Pedro IV le hizo, junto a La Hoz de la Vieja, Mosqueruela y Sarrión, por su ferviente apoyo durante la Guerra de los Dos Pedros (1356-1369). En 1363 le avala económicamente al amurallamiento del conjunto poblacional, haciéndolo un pueblo atractivo por su seguridad. Al poco tiempo, en 1366 le concede tanto el título de Villa como el consentimiento para la realización de una feria anual y un mercado semanal, con lo que el pueblo aumentó sustancialmente su poder económico. Las tres concesiones pretendían causarle un daño a la ciudad de Teruel, puesto que esta no ofreció resistencia ante el avance de Pedro I de Castilla.

El tercero de los obsequios es el de mayor repercusión puesto que significaba la emancipación de Teruel en el tema económico, quien tenía el monopolio mercantil de su Concejo, generando una fuerte tensión con la propia capital. Posiblemente por ello, y por las disculpas que Teruel le dedicó al rey, este privilegio no tuvo gran repercusión

⁴⁹ Actualmente se le conoce a este espacio como el barrio del Campanar, término deriva de que, durante un gran periodo de tiempo, este emplazamiento albergó un campanario. Se asentó en lo que fue una torre del primitivo castillo, una vez este fuera parcialmente tirado por los turolenses en la segunda mitad del siglo XIII. Dicha torre fue finalmente derruida en 1851, después de haber sido empleada como cárcel.

MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Callejero de Rubielos...*, op. cit., p. 50; GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de...*, vol. I, op. cit., pp. 237-240; FLORIANO CUBREÑO, A. C., "Las efemérides turolenses", *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 2, 1951, p. 28.

hasta el inicio de la siguiente centuria. El 5 de agosto de 1400 se impulsó el mercado y la feria por medio de una serie de permutas realizadas por Martín I.⁵⁰ Entre ellas estaba la de aumentar a veinte días el periodo de fiesta y la de trasladarla de noviembre a septiembre, mes ferial por excelencia, dado que era la época de la recogida de las cosechas agrarias y ganaderas (lana o cuero), así como de la trashumancia.⁵¹ Su consolidación como centro receptor y exportador del movimiento mercantil, especialmente de su área cercana, basado en productos ganaderos, la lana, y agrícolas, le servirán para incrementar su riqueza.

El poder judicial también fue ampliándose durante el primer cuarto del siglo XV. En 1416 el rey Alfonso V concede a todas las sesmas independencia jurisdiccional para juzgar delitos y elegir al justicia y a los jurados, anteriormente pertenecientes a la capital. Emancipándose definitivamente en 1425 cuando el mismo rey prohíbe al juez de Teruel ejercer justicia en tales aldeas.

A finales del siglo su supremacía, la cual veremos repercutida en los retablos a estudiar, como la del resto de pueblos serranos, se diluyó como consecuencia de un amplio éxodo de mano de obra a las ciudades del Mediterráneo. De este modo, una población que en el *monedaje* de 1342 tenía 559 unidades fiscales (unos 2300 habitantes) y que en el *morabedí de Teruel* de 1385, una vez pasada la Peste, seguía contando con 469 unidades (unos 2000 habitantes), mostrando una estabilidad correspondiente a una población con posibilidades, a la que seguirían llegando personas a estabilizarse. Pasó a tener solamente 99 (unos 400 habitantes) en el *fogaje* de 1495. A pesar de que estos censos no sean fiables, y que la magnitud del descenso llegase a ser tan abultada, sí que se observa esa tendencia a la migración.⁵²

⁵⁰ ORCÁSTEGUI GROS, C., *El mercado y la feria de Rubielos. Creación y refundación en la Edad Media*, Rubielos de Mora, s.e., 1998, p. 7.

⁵¹ El mercado de Rubielos se asentaba en diversos emplazamientos, «en el almodin del dicho lugar de Ruvielos o en la plaça que es delante del dito almodin o en el perche do están las taulas de las carnicerías». NAVARRO ESPINACH, G., ET. AL., *Rubielos de Mora...*, *op. cit.*, p. 90.

⁵² No son censos fiables puesto que no nos permiten cuantificar la población con precisión. En el periodo bajomedieval disponemos de una documentación (llámese fogaje, monedaje, repartimientos, padrones, etc.) que ofrece un volumen poblacional, pero que no poseían la intención de conocer el número de pobladores sino de servir como instrumento fiscal, para repartir entre las localidades del reino la carga fiscal de las Cortes. Además sabemos que las Cortes fueron modificando el método de recuento, por lo que la comparación de cifras no es honesta. Asimismo debemos de saber que las poblaciones de más de 100 fuegos debían hacer frente a una fiscalidad más alta, pudiendo ocultarse.

SALAS AUSÉNS, J. A., “Cuando las fuentes nos engañan: fogajes, vecindarios y demografía (ss. XIV-XVIII)”, *Aragón en la Edad Media*, 20, 2008, pp. 691-708.

2.2.2. SARRIÓN

El rastreo documental de lo que en Sarrión aconteció en este periodo es más complejo que en Rubielos. Son escasos los documentos que han perdurado en el tiempo, imposibilitando una reconstrucción tan íntegra. La reunión de esta fragmentación documental puede ofrecernos una interpretativa visión, aunque inexacta, de lo que pudo ser el Sarrión del siglo XV.

Su conquista sigue sin poder ser datada con exactitud, si bien, podemos realizar una aproximación por medio de las fechas que conocemos de poblaciones cercanas como Mora de Rubielos, en 1198, Manzanera, en 1202, Rubielos y Albentosa, en 1203 o Camarena, en 1205. Por tanto sería entre finales del siglo XII e inicios del XIII.

Su primer propietario fue la orden del Temple, quien la ocupó hasta su cesión al Concejo de Teruel, en 1248.⁵³ Por su ubicación, junto al camino real, o por sus primeros dueños, Sarrión se convirtió, desde un inicio, en la aldea más poblada del Concejo, acrecentando su demografía por medio de una repoblación paradigmática, que acabó por superar las lindes de su término e invadir el espacio de Teruel conocido como el Salto de la Yegua, haciendo necesaria la reforma del término de esta aldea, agregándole un extenso territorio al que ya poseían. Este hecho nos refuerza la idea de que nos encontramos ante la aldea más importante de la comunidad a lo largo del medioevo.⁵⁴

No sabemos si fue cabeza de Sesma ya en 1277, si bien, su mayor *status* hizo que, como el resto de las sesmas (Río de Cella, Campo de Monteagudo, Río Martín y Campo de Visiedo) poseyese un notario público propio desde ese instante.⁵⁵ Posteriormente, en 1306, ya aparecería como cabeza del partido del Campo de Sarrión, integrando a Nogueruelas, Rubielos de Mora, Arcos de las Salinas, La Puebla de Valverde y Albentosa. También se cree que en esta estarían Almansa, Torrijas, Pradas, San Agustín, Formiche Alto, Formiche Bajo, Cabra de Mora, Valdecebro, Fuentes de

⁵³ Es similar a lo que ocurrió con la vecina Albentosa, también propiedad del Temple desde 1203, siendo cedida en 1251 al Concejo de Teruel.

COMISIÓN DE FIESTAS DE ALBENTOSA, *Albentosa, una mirada al pasado*, Teruel, Comisión de Fiestas de Albentosa, 2008, pp. 220-221.

⁵⁴ GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de...*, vol. I, *op. cit.*, pp. 276-283; GARGALLO MOYA, A., *Los orígenes de...*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵ Realmente este privilegio se le concedió, únicamente a esta población, el 23 de septiembre de 1259.

LÓPEZ NAVARRETE, R., *Notas históricas...*, *op. cit.*, p. 24.

Rubielos, El Castellar y La Gasconilla, además de en distintos momentos Castralvo, Aldehuela, Camarena de la Sierra y Cubla.⁵⁶

En la Sentencia de Teruel, de 1334, se reconoce, por medio de otra concesión jurisdiccional, la superioridad de Sarrión. En ella se aprobó que «los jurados de las aldeas tuvieran jurisdicción en todas causas civiles no superiores a treinta sueldos, o a cuarenta en el caso de los de Sarrión»⁵⁷.

Poco después sufrió su primer revés. En 1364 fue tomado por Pedro I de Castilla quien la arrasó parcialmente.⁵⁸ Sin embargo, como ya hemos mencionado, por su sacrificio y apoyo a la Corona de Aragón, en 1366 recibió, junto a Rubielos, Mosqueruela y La Hoz de la Vieja, una serie de recompensas: el título de Villa y la realización de mercados y ferias, refutada por Martín I en 1400.⁵⁹ El primero le otorgaría una emancipación económica, que, aunada a su ubicación geográfica, lo erigió como el paso obligatorio entre comercio proveniente de las zonas altas turolenses y el mar, lo cual le confirió un fugaz desarrollo económico, visible en las obras de arte.⁶⁰ Por su parte, el segundo sería retirado, no sabemos ni cuándo ni porqué, pues en el fogaje de 1495 no aparece como villa dentro de las aldeas del Concejo de Teruel.⁶¹ Asimismo, en 1380 y como a Rubielos, también le otorgó una cantidad de dinero, en este caso el

⁵⁶ GARGALLO MOYA, A., *Los orígenes de...*, op. cit., p. 39.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁸ En tal periodo bélico sabemos que fue dañada la muralla y prácticamente devastada la antigua iglesia de Sarrión, ubicada en el Cabezo, donde actualmente está la ermita de la Sangre de Cristo, que aún conserva restos de esta primitiva iglesia. Sabemos que sería una obra del Temple de inicios del siglo XIII (RIUS SERRA, J., *Rationes Decimarum Hispaniae*, (1279-1280), vol. II, Aragón y Navarra, Barcelona, CSIC, 1947, p. 108.). Tradicionalmente se ha considerado que este no sería el único templo religioso del pueblo, puesto que se postula que en el centro de la villa habría una capilla o ermita dedicada a la Virgen de Mediavilla (LÓPEZ NAVARRETE, R., *Notas históricas...*, op. cit., p. 68.). Como posterioridad indicaremos, no sabemos si esta construcción existió o no, aunque nos postulamos por una respuesta negativa, lo que sí que sospechamos es que tras la Guerra de los Pedros se erigiría una iglesia parroquial en el propio centro del pueblo, sin que por ello se le retirase el título de iglesia a la de la Sangre, conocida más tarde como Iglesia Vieja (Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], Vistas Pastorales, Anthonius García, 1565-1574, ff. 195v-196r, (Sarrión, 24-X-1567).

⁵⁹ En el caso sarriónense los mercados se efectuaría en martes y las ferias, de diez días, iniciadas la fiesta de la Virgen de septiembre, advirtiéndose ya un primer dato sobre el significado de la Virgen en Sarrión, a la que se le dedicará el retablo históricamente más importante de la villa.

NAVARRO LÓPEZ, R., *Notas históricas...*, op. cit., p. 34.

⁶⁰ Fue un espacio creciente principalmente en el comercio de la lana, sin olvidar el del cereal, la vid y la sal (MARTÍNEZ ORTIZ, J., “Algunos aspectos de Teruel y su tierra durante el siglo XIII, a través de los documentos de Jaime I el Conquistador”, *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 16-18, 1963-1965, p. 316.).

⁶¹ NAVARRO ESPINACH, G., “Ciudades y villas del reino de Aragón en el siglo XV. Proyección institucional e ideología burguesa”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 16, 2009-2010, pp. 215-221.

derecho de montazgo de la población, para la reparación de las murallas y las torres, que habían sido parcialmente destruidas en la dicha guerra.⁶²

De este modo, como en Rubielos, volveríamos a encontrar en el siglo XV la época dorada de la población. Si bien, este periodo no transitó de un modo pacífico. Tras emanciparse jurisdiccionalmente de Teruel, en 1416, la capital rechazó el mandato de Alfonso V, estableciéndose entre ambas poblaciones una serie de escenas muy tensas. Un ejemplo lo tenemos en 1421, cuando el juez de Teruel prendió en Sarrión a un tal Domingo Alcañiz para ser juzgado en la capital, acto que no gustó a los sarriónenses, quienes le arrebataron al condenado, siendo castigados con dureza por Teruel.⁶³ Por ello Sarrión levantó un movimiento secesionista que, tras varios días, fue sofocado por la capital, llevándose consigo varios prisioneros. Durante los años siguientes, hasta mediados de siglo, siguieron presentes las tensiones y levantamientos de las distintas aldeas con respecto a Teruel, siendo Sarrión, por su peso, uno de los centros más combativos.⁶⁴

A mediados de siglo llegó el momento más álgido de la población, con la autonomía casi resuelta y el comercio y la economía en pleno apogeo. Sin embargo, como en el caso de Rubielos, al acabar el siglo se concluyó la época dorada, con una importante reducción poblacional. En Sarrión no sabemos cuánto mermó el censo, dado que solo conservamos el dato del fogaje de 1495, si bien, siguiendo el casi paralelismo que se verá entre estas poblaciones, debemos suponer la existencia de una misma fuga poblacional. En este censo sabemos que la población era de 107 fuegos, una de las mayores del espacio circundante, solo por debajo de Mora de Rubielos, 158 fuegos, y de Teruel, 392 fuegos.⁶⁵

⁶² NAVARRO LÓPEZ, R., *Notas históricas...*, op. cit., p. 34.

⁶³ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁴ GARCÍA Y GARCÍA, J.V., *Resumen de apuntes...*, op. cit., pp. 19-20.

⁶⁵ URBIETO ARTETA, A., *Historia de Aragón*, Zaragoza, Anubar, 1981-1989, vol. 4 (*Los pueblos y los despoblados*), tomo 3, p. 1174.

2.3.ECONOMÍA

Durante la primera mitad del siglo XIII, cuando las tierras altas turolenses estaban pobladas únicamente por escasos grupos armados, su principal actividad económica se reducía al saqueo organizado en el territorio dominado por la cultura musulmana. Consecutivamente, tras la conquista valenciana y la paulatina expansión demográfica, estas actividades variarían. Inicialmente hacia un autoconsumo, comerciando primero con los escasos excedentes. Posteriormente, estos remanentes fueron aumentando exponencialmente, alcanzando a mediados del siglo XV la mayor riqueza del periodo medieval en tierras turolenses, como consecuencia de un mercadeo más extenso e interconectado. Ello repercutió en la economía local, enriqueciendo la misma y posibilitando la compra de determinados objetos de lujo, como los suntuosos retablos.

Este creciente poder económico estuvo marcado por las características geográficas del entorno. El clima y la orografía imposibilitaron la realización de una red de extensos bancales, lo cual hizo que, el primordial sobrante, empleado para el comercio, fuese el producto de la ganadera bovina, su lana. Si bien, no quiere decir que fuese el único, como posteriormente comentaremos.

El sector textil desempeñó el papel dominante de la economía manufacturera bajomedieval, por lo que se le ha agregado el calificativo de «locomotora económica bajomedieval».⁶⁶ Estuvo estrechamente relacionado con la prosperidad de la ciudad, por ser en ellas donde normalmente se confeccionaban las piezas, o al menos se vendían. Sin embargo, su ubicación en pequeñas poblaciones fue usual, realizándose todo el proceso de elaboración por personajes oriundos que realmente se dedicaban a otros menesteres. De este modo se ofrecía un escape al arduo control reglamentario de las corporaciones urbanas. Por ello, aunando esta manufactura al comercio, nos encontraremos con que el siglo XV se convertirá en un periodo de esplendor económico en la frontera turolense.

En la Corona de Aragón y en Teruel, la irrupción y consolidación de esta industria, con su paulatino desarrollo, se data a finales del siglo XIII, cuando el espacio ya estaba

⁶⁶ Es el único sector medieval calificativo de «industria», dado que necesitó, para su finalidad, el paso por distintos procesos técnicos, llevados a cabo por diversas personas durante un largo periodo de tiempo (entorno a un mes), siendo necesaria abundante economía.

VILLANUEVA MORTE, C., “El comercio textil...”, *op. cit.*, p. 166.

definido y la población empezaba a crecer. Fue propiciado por la guerra que, a finales de siglo, enfrentó a Felipe III el Atrevido, apoyando a Carlos I de Sicilia, con Pedro III el Grande. Al cortar, este segundo, el suministro de tejidos franceses y flamencos hacia la Corona, se proyectó la confección de unos propios, aumentando en calidad y capacidad con el paso de los años.⁶⁷ En el siglo XIV Valencia ya se erigirá como un centro pañero y comercial, si bien, será en el siglo XV, y especialmente a mediados del mismo, cuando, como consecuencia de su perfeccionamiento, lleguemos a su periodo de máximo esplendor. Derivado de ese desarrollo aparecerán, en el interior valenciano, otros centros lanares comerciales de envergadura como San Mateu, Morella o Segorbe. Asimismo, durante la centuria, Teruel también pretendió implicarse, dejando de ser un mero exportador de materia sin trabajar, generando una industria propia, intentando importar el modelo que tan buenos resultados dio en Valencia; sin embargo, esta no llegó a ser determinante.⁶⁸

A pesar de tal pretensión de desarrollar una nueva industria, como realmente se hizo rico este espacio limítrofe fue abasteciendo a la manufactura textil valenciana. Esta lana poseía una gran calidad, llegando a ser casi tres veces más cara que la de Zaragoza, lo que explica su poder económico.⁶⁹ Sin embargo, la baja clase de los productos manufactureros, normalmente en blanco, hizo que recurrentemente se vendiera la lana en crudo o parcialmente trabajada, acabándose en la capital a la que llegaba, siendo importadas posteriormente para su consumo en lugares dispares.⁷⁰ Normalmente su destino sería Valencia, distribuyéndose al resto de la península y al extranjero. Sin embargo, la estratégica posición del sur de Teruel, hizo posible su comunicación directamente con Cataluña, Castilla o Francia.

Esta lana, sucia o trabajada, solo podía ser vendida en unos determinados lugares a los que se les había otorgado el privilegio de hacer mercados y ferias. La necesidad de

⁶⁷ GUAL CAMARENA, M., “Para un mapa de la industria textil hispana en la Edad Media”, *Anuario de estudios medievales*, 4, 1967, p. 111.

⁶⁸ VILLANUEVA MORTE, C., “El comercio textil...”, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁹ La clase lanar era diferente dependiendo del lugar en el que se hubiese criado el animal, lo cual podemos apreciar por el precio. Por ejemplo, el coste medio que se pagaba por arroba en poblaciones como Linares o Albarracín ascendía a 20-25 sueldos. Contrario a los 9-10 sueldos de la zona zaragozana del Jalón. Por ello en este espacio serrano, la lana era un bien que propiciaba mayor riqueza.

Ibidem, p. 175.

⁷⁰ Con los datos que poseemos en los archivos podemos advertir cómo, a pesar de la política proteccionista de las Cortes Generales de Monzón (1361-1362), que prohibieron la importación de paños extranjeros en el Reino aragonés, siguieron llegando estos a través de las aduanas de Teruel-Valencia.

grandes cantidades de lana y productos textiles, demandados especialmente en Valencia, hicieron que, a finales del siglo XIV, fueran proliferando y consolidándose estas concesiones en una serie de enclaves estratégicos que eran, simultáneamente, importantes centros pañeros. De entre ellos, los ubicados en el límite territorial consiguieron una mayor envergadura, puesto que su posición actuaba de puente entre ambos espacios. Destacan los que había en Alpuente, Jérica, Sarrión, Rubielos de Mora, Mora de Rubielos y Mosqueruela, o los asentados en diversas poblaciones del principal camino que unía a Teruel y Valencia, como Segorbe, Albentosa, La Puebla de Valverde o Teruel.⁷¹ Aunque mayoritariamente poseían unas dimensiones acotadas, disfrutaban de un peso cualitativo y cuantitativo como centros dinamizadores de la economía. Por todo ello advertimos cómo el siglo XV representará el periodo del despegue comercial.

A pesar de que el elemento primordial fue la lana, no se erigió como la única demanda. Durante el siglo XV hubo un continuo ir y venir de mercancías entre Valencia y Teruel. Por un lado, desde Teruel eran vendidos multitud de materiales textiles, principalmente lanares, aunque también lo fueron otros como, en orden decreciente, el lino, el esparto, la seda, el algodón, la borra y el pelo. Además de estos componentes, encontramos otros bienes comerciales, destacando el cereal o la harina, exportando, a su vez, materiales como el cuero, el carbón, la madera, la resina y los animales muertos o vivos.⁷² Por su parte, inversamente llegaban productos limitados en ese espacio colindante como el pescado, la fruta, la verdura o el arroz; al igual que otros de lujo como las especias, el azúcar, los dulces, la cerámica, los objetos metálicos suntuarios, las joyas, el vidrio, el papel o piezas de arte, entre las que se encontrarían los retablos.⁷³

⁷¹ VILLANUEVA MORTE, C., y LAFUENTE GÓMEZ, M., “Apertura y consolidación de las rutas comerciales entre Zaragoza y el reino de Valencia”, en *Bajar al Reino...*, *op. cit.*, p. 130.

⁷² A pesar de que nos encontremos en una tierra difícil de cultivar, el cereal (trigo, centeno y odrio) será un bien de importación valioso, especialmente durante el siglo XIII en el que Valencia acababa de ser conquistada. Tal significado lo muestran dos datos referidos al comercio de este bien desde Sarrión. El primero de ellos es de mediados del siglo XIV, quizás de 1366, cuando se concede el obsequio del mercado y la feria, fecha en la que «el rey Pedro IV concede a los jurado y prohombres de Sarrión que puedan tener un almudín adonde todos estén obligados a descargar y vender el grano y medirlo» (LÓPEZ NAVARRETE, R., *Notas históricas...*, *op. cit.*, p. 34.) El segundo lo datamos a mediados del siglo XV, época en la que, según las taulas de Barracas y Sarrión, de estas localidades, dirección Levante, salieron un total de 1.438.000 kg de cereales, mostrando el peso del material en el mercado de estos espacios (VILLANUEVA MORTE, C., “Aragón y Valencia...”, *op. cit.*, 2014, pp. 145-147.).

Por su parte, la venta de animales vivos en ferias como las de Morella u Onda, y especialmente la trashumancia, llevada por medio de las salidas de localidades como Torrijas, Arcos de las Salinas, Mosqueruela, Linares o Barracas, sirvieron para la comunicación entre los espacios, llevando consigo el contacto cultural (VILLANUEVA MORTE, C., “Las relaciones económicas...”, *op. cit.*, pp. 1336-1337.).

⁷³ *Ibidem*, pp. 1328-1332.

Aunque estamos asociando este comercio a un volumen de largo recorrido, nacional e internacional, paralelamente existía otro interno, cercano, corto y cotidiano, de mayor envergadura, indispensable para que el mercado urbano, como en nuestro caso sería el valenciano, fuera fructífero. Por ejemplo, en el caso de Sarrión y Rubielos, no se vendía solo la lana de ambas localidades, sino las que llegaban de poblaciones colindantes. Estas transacciones eran llevadas mayoritariamente por familias humildes, por los propios hogareños: ganaderos, pelaires, tintoreros o bataneros locales, como el Luís Martínez (de Manzanera) o Juan Marco (de San Agustín). Si bien, para que este llegara a las grandes capitales, también podían localizarse, en menor número, grandes y medianos mercaderes como los vecinos de la Puebla de Valverde, Sancho y Alfonso de Moros, o el valenciano Bonanat de Bellpuig.⁷⁴

Dicho comercio limítrofe iba aunado a dos factores imprescindibles para su desarrollo: las aduanas y las vías de comunicación. Las primeras de ellas respondían a un proceso recaudatorio, impulsado por la monarquía aragonesa en el siglo XIV, quedando confeccionado el perímetro fronterizo y determinados puntos interiores de importancia como cruces de caminos o mercados, séase el caso de Sarrión, con las Cortes de Monzón de 1376. Estos puestos serán montados en la primera mitad del siglo XV, asentándose en todas las localidades dispuestas a lo largo de la frontera entre los reinos, destacando las de Arcos de la Salinas, Albentosa, Sarrión, Mora de Rubielos, Rubielos de Mora, Mosqueruela y, especialmente, la de Barracas (de los Jaqueses o del Real).⁷⁵ [Fig. 3] De algunas de ellas conservamos los registros mercantiles, conocidos como *tablas* o *taulas*, con los que se anotaba el tránsito mercantil: dirección, materiales, comerciantes, etc. Este se efectuaba en pequeñas partidas y no poseía un elemento común, sino que era amplio el abanico de productos que se intercambiaban: telas, ropas, herramientas, alimentos, cueros, especias, etc. Asimismo también nos muestra que era mayor el peso de las salidas que de las entradas, indicando la preponderancia de este espacio a la exportación.

⁷⁴ VILLANUEVA MORTE, C., “El comercio textil...”, *op. cit.*, pp. 192-194-198.

⁷⁵ SESMA MUÑOZ, J. Á., “La fijación de...”, *op. cit.*, pp. 162-166.



Fig. 3. Mapa con las aduanas de las sierras de Gúdar-Javalambre (ca. 1410-1414).
SESMA MUÑOZ, J. Á., "La fijación de fronteras...", *op. cit.*, p. 166.

No son muchas las que aún poseemos, si bien, las que lo hacen, dan una extraordinaria información. Un ejemplo lo advertimos en las taulas de Sarrión, de mediados del siglo XV. En ellas se aprecia el amplio volumen de transacciones efectuadas, por ejemplo, en 1444-1445 de allí salieron, dirección Levante, 2542 arrobas de lana; y en el 1445-1446, 3400 arrobas.⁷⁶

El segundo de los factores, con los que se encontraba directamente relacionado el comercio, fueron las rutas de comunicación. [Fig. 1] Una población, con una amplia red vial, siempre poseerá una óptima ventaja a la hora de crecer económicamente. En nuestro caso, como ya hemos indicado, nos encontramos con dos poblaciones ubicadas en una depresión geográfica, por la que corría, desde la antigüedad, el principal camino, el camino real, que unía a la ciudad de Zaragoza con la de Valencia, atravesando otras

⁷⁶ Apreciamos el significado de esta localidad al relacionarla con el comercio que se hace desde Mora de Rubielos (tan solo 345 arrobas en el 1445-1446), o acercándose a la mitad de lo que conseguiría Teruel en el 1444-1445, 5570 arrobas.

Ibidem, pp. 170-171.

poblaciones significativas como Daroca, Teruel o Segorbe.⁷⁷ Esta calzada absorbía la mayor parte del tránsito comercial y social, el cual irá aunado a uno cultural y artístico. Tal contacto, aunado al desarrollo económico, acercó las novedades pictóricas y, con ellas, a los grandes artistas como fueron Pere Nicolau, Gonçal Peris Sarrià o Joan Reixach. Aspecto que llevará anclado la aparición de piezas artísticas de relevancia, como serán las que expongamos a continuación.

Aunada a esta, existía otra red viaria, densa, compuesta por una gran cantidad de caminos, veredas y sendas, que interconectaban con otras poblaciones y regiones. A ellas se adherían otras de nivel intermedio, como la que, en nuestro caso, unía a Rubielos de Mora con Cortes de Arenoso, Onda y Castellón.⁷⁸ Esto nos servirá para comprender la cercanía en cuanto a la iconografía y figuración de la retabística que tendremos en el siglo XV en ambas sierras y parte del espacio circundante. Destacar ejemplos como los de Cortes de Arenoso, Nogueruelas, Albentosa, Manzanera o Pina de Montalgrau, o poblaciones asentadas a lo largo del camino real, como son Segorbe o Jérica.

En conclusión, desde finales del siglo XIV se fueron acrecentando las relaciones económicas, derivadas del comercio principalmente lanar, entre el sur de Teruel y Valencia. Una serie de poblaciones, ubicadas en la frontera y entorno al camino real, poseyeron mayor poder monetario, el cual llevará consigo una proliferación de objetos suntuarios, de entre los que sobresaldrán los retablos. Dicho vínculo, como a continuación advertiremos, no fue solo comercial o cultural, sino social, iniciándose con la conquista de Valencia, en la que nobles aragoneses marcharon a ocupar Valencia. Asimismo otros señoríos acabarían compartiendo territorios en ambos reinos, por lo que sabemos que una gran parte de la población que se asentó en territorio valenciano procedía de Teruel, comenzando una unión que, como apreciamos, fue completa en todos los sentidos.⁷⁹

⁷⁷ Existían otros dos itinerarios históricos que conectaban Zaragoza con la costa. El de menor incidencia en el periodo medieval era el que unía a Teruel con Valencia atravesando Albarracín, Alpuente, Chleva y Liria. El otro, de mayor incidencia, iba de Zaragoza, atravesando el Bajo Aragón y el Maestrazgo, hasta llegar a Morella, San Mateu y, finalmente, Castellón.

⁷⁸ NAVARRO ESPINACH, G., “De Rubielos a Mirambel...”, *op. cit.*, pp. 84-86.

⁷⁹ VILLANUEVA MORTE, C., “Aragón y Valencia...”, *op. cit.*, pp. 136-138.

2.4.RELACIONES SOCIO-ECONÓMICAS

El siglo XV es el periodo de máximo esplendor en la historia de la ciudad de Valencia. Con unos 35.000 habitantes, se convirtió en una de las metrópolis más pobladas y prósperas de Europa, a la que acudió una amplia población, procedente de ambientes más estancos y mermados, como podía ser el caso que nos concierne, atraída por una mejor condición laboral y por la cercanía geográfica.⁸⁰

Valencia y el sur de Teruel han poseído, desde el mismo momento de la conquista valenciana por las tropas cristianas, una relación recíproca, cercana y continua.⁸¹ Ya hemos indicado la unión por medio del comercio, en el que la lana siempre ha sido el principal baluarte. A su vez existió un estrecho vínculo entre las tierras más cercanas por la ganadería trashumante, lo cual conllevó una serie de alianzas matrimoniales y el asentamiento de pastores turolenses en tierras valencianas.

Si bien, esa vecindad atrajo otro tipo de relaciones, algunas de las cuales han dejado constancia, haciendo factible un análisis numérico. A pesar de que nuestro estudio se enmarque en el siglo XV, por medio de los exámenes que se han ido efectuando sobre una fuente fundamental, el libro de avecindamientos, podemos realizar una evolución aproximada, sobre cómo afectó la emigración de turolenses a Valencia entre el siglo XIII y principios del siglo XVI. Estos libros anotaban a los emigrantes prósperos que, tras unos años en Valencia, decidían ser ciudadanos de pleno poder de la misma y, asimismo, poseer unas obligaciones fiscales. Ellos nos indican que, mayoritariamente, esos nuevos colonos eran vecinos de poblaciones valencianas, siendo los turolenses los más numerosos en lo que a los foráneos se refiere, entorno al 7,5 % en el siglo XIV. De estos, la inmensa mayoría provenían de la capital y de las poblaciones fronterizas como Sarrión, Rubielos, La Puebla de Valverde o Mora de Rubielos. Normalmente arribaron a la ciudad en calidad de agricultores, ganaderos, o trabajadores en empleos relacionados con el proceso de elaboración de las materias primas, como los pelaires, cordeleros, tintoreros o tejedores, mostrando la envergadura que estos oficios tenían en la Teruel del

⁸⁰ Valencia poseía, en 1489, un total de 8.840 fuegos, más que las otras dos grandes ciudades de la Corona de Aragón: Barcelona, de 5.749 fuegos en 1497, y Zaragoza, de 3.983 fuegos en 1496.

⁸¹ Se calcula que alrededor del 30 % de nuevos colonos procedían de Aragón.

VILLANUEVA MORTE, C., "Las relaciones económicas...", *op. cit.*, p. 1323.

quattrocento.⁸² Por lo que, pese a contar únicamente con una visión periférica y sesgada de la migración, advertimos como Teruel y, concretamente, las localidades del sur, serán las que formen el contingente humano foráneo más importante de los emigrantes.

Entre finales del siglo XV e inicios del XVI (1479-1516) estos números aumentarán, llegando al 10 % de turolenses, destacando los 125 de Teruel, seguidos de las poblaciones fronterizas, como los 7 en Rubielos, 3 en Albentosa, La Puebla, Manzanera y Mora, 2 en Sarrión y San Agustín, y 1 en Valbona, Mosqueruela y Linares.⁸³

La propia evolución migratoria también la advertimos en otros documentos que nos muestran a los emigrantes turolenses que bajaron a Valencia para formarse en oficios de artesanos, para, algunas veces, volver. De entre ellos destaca el hecho de los huérfanos y de los hijos de campesinos del sur de Teruel. Entre los aprendices contratados a través del padre de huérfanos en Valencia (1461-1468) tenemos: 17 de Mora, 6 de Rubielos, 4 de Manzanera y 2 de Sarrión.⁸⁴

Si bien, dicho vínculo también se dio por medio de personas cualificadas que eran demandadas, momentáneamente, en ambos espacios, para realizar una determinada labor. En este preparado grupo nos encontramos a los pintores valencianos, solicitados en el sur de Teruel, para realizar múltiples obras de gran calidad como son los retablos.

Por tanto, de un modo numérico sesgado, advertimos la existencia de un estrecho vínculo entre Valencia y las tierras bajas de Teruel. Este no solo es apreciado en el comercio y la cultura, también lo es en la sociedad, la cual emigró a Valencia en busca de una mejor vida o una formación que pudiera desarrollar su existencia en otros lugares. Ese movimiento poblacional pudo ser uno de los muchos causantes de la llegada y el conocimiento de unos pintores principales que, no solo realizarían sus obras en la capital, sino que lo harían en distintas poblaciones que vivían su particular Siglo de Oro en el *quattrocento*.

⁸² En Sarrión localizamos un ejemplo único en lo que a esta relación, personal y ocupacional, se refiere. Entre finales del siglo XV e inicios del XVI encontramos a Joanot Valero, «tintorero, natural de Sarrión», quien desarrolló su vida en Valencia y Jérica. Su interés va aunado a la escritura de un manual, conservado en la Biblioteca de Catalunya y concluido en 1501, que reúne fórmulas para tinter y remedios médicos, que conocería de primera mano. Es uno de los manuales conservados más excepcionales de la *Fachliteratur* o Literatura técnica de los oficios medievales hispanos.

CIFUENTES I COMAMALA, LL., y CÓRDOBA DE LA LLAVE, R., *Tintorería y medicina en la Valencia del siglo XV, el manual de Joanot Valero*, Barcelona, CSIC, 2011.

⁸³ SALVADOR ESTEBAN, E., «Aragoneses en la ciudad de...» *op. cit.*, pp. 575-580.

⁸⁴ NAVARRO ESPINACH, G., «De Rubielos a Mirambel...», *op. cit.*, pp. 104-110.

2.5.CONTEXTO ARTÍSTICO

Como venimos reiterando, nos encontramos en un espacio que disfrutará, en el siglo XV, de una centuria próspera por un cúmulo de razones:

Su disposición geográfica, en los límites territoriales entre Valencia y Aragón, sobre una depresión orográfica que llevará aunado el paso de la principal vía de comunicación entre Zaragoza y Valencia.

La progresiva independencia del yugo señorial del Concejo de Teruel, que supondrá la primera autonomía poblacional. Esta libertad jurídica y, especialmente, económica, potenciada en el tercer tercio del siglo XIV, conllevarán un drástico aumento de la riqueza. Un desarrollo monetario que será contundente debido a tres factores:

- 1) El incremento del valor lanar, producto más abundante de la sierra.
- 2) Su comercio con distintos centros industriales y mercantiles, gracias a la posición territorial y a la red vial existente.
- 3) El coincidir el siglo XV con el periodo más importante de Valencia, la ciudad más próxima a las poblaciones de las que estamos tratando. Nivel al que llegará por un desarrollo comercial y por su industria textil de calidad.

Si aunamos todos estos componentes, advertimos que nos encontramos en una zona, y especialmente en dos poblaciones, que disfrutarán de un clima de bonanza. Tal prosperidad se verá traducida en la realización de una serie de obras suntuarias, devocionales, de inmensa calidad, que podrán arribar con celeridad por el comercio y la comunicación vial. Estas no solo llegarían a ambos centros serranos, sino que de ellos, y gracias a una extensa red viaria, arribarían a las aldeas circundantes, pudiendo hablar de un periodo dorado común para todas las poblaciones fronterizas, de las sierras de Gúdar y Javalambre, tanto fuera como dentro del Concejo.

Entre estas obras lujosas se encontraban los retablos, si bien, antes de centrarnos en ellos, debemos comentar otras piezas que se fueron realizando durante este periodo y que también serán un reflejo del contexto *quattrocentista*. Todas ellas son obras religiosas, empleadas para vestir las iglesias; fueron renovadas con una función ostentativa, para manifestar el ambiente de prosperidad en el que se encontraban estas localidades. Ellas las dividiremos en dos partes, piezas textiles y de orfebrería.

Como los *retrotabulum*, fueron destruidos mayoritariamente durante la Guerra Civil (1936-1939), si bien, disponemos de algún reflejo documental o fotográfico, el cual emplearemos para seguir ambientando nuestro trabajo.⁸⁵

2.5.1. Piezas Textiles

Para vestir las iglesias y las ceremonias existían una gran cantidad de ropas de una amplia variedad de tejidos, los cuales, les otorgaban mayor identidad. Ente estos, podíamos encontrarnos casullas, capas, dalmáticas, delante altares, etc.; que podían ser de terciopelo, damasco, seda, etc.; y estar tintados, labrados con hilos de oro o plata, e incluso ornamentados con escenas bíblicas, hilvanadas o policromadas. Las primeras Visitas Pastorales de las que disponemos, de la segunda mitad del siglo XVI (1554), hablan de una gran cantidad de estas piezas, si bien, no podemos periodizarlas, identificando cuáles se habrían elaborado en el siglo XV. De entre ellas, algunas aún sobrevivían a principios del siglo XX, documentándose por Juan Cabré Aguiló. Serán las casullas de Cabra de Mora, Manzanera y La Puebla de Valverde, y un tapiz de esta última localidad.

La casulla de Cabra de Mora, población que formaba parte de la Sesma del Campo de Rubielos, era de principios del siglo XV, «de terciopelo verde de Granada, labrada, con imágenes bordadas en seda y oro (Santa María y el niño, Santa Bárbara y el arcángel San Miguel)»⁸⁶. Esa sería una de las tres casullas de las que se mencionan en las Vistas Pastorales de 1554, «hallose de ornamentos [...] una casulla de terciopelo carmesi y otra de terciopelo verde y otra de damasco blanco»⁸⁷. [Fig. 4]

⁸⁵ La práctica totalidad de los datos e instantáneas que vamos a exponer, fueron recogidos por el turolense Juan Cabré Aguiló en su inédito *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, 1909-1910, reunido en cuatro volúmenes.

CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, 4 vols., *op. cit.*

⁸⁶ *Ibidem*, vol. IV, p. 57.

⁸⁷ ADZ, Diego Espes de Sola, Visitas Pastorales, 1543-1554, f. 465 r, (Cabra de Mora, 29-V-1554).



Fig. 4. Casulla del siglo XV, Cabra de Mora. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 2730, Fototeca del Patrimonio Histórico.

Fig. 5. Casulla de Manzanera. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 5363, Fototeca del Patrimonio Histórico.

Por su parte, la de Manzanera era similar a la anterior, si bien de un periodo posterior. Juan Cabré la data en el siglo XVI, sin embargo creemos que podría ser de finales del siglo XV por los arcos ojivales y lobulados que cobijaban las imágenes. Era de «terciopelo encarnado con imágenes [Cristo, la Virgen con el niño y Santa Ana y la Virgen] en sedas y oro»⁸⁸. [Fig. 5]

Por último, de La Puebla de Valverde son las otras dos piezas, una casulla y un tapiz. La casulla, siguiendo a Cabré, era de principios del siglo XV, «de damasco verde, con imágenes [Santa María y el niño, Santa Bárbara y un santo que no logramos identificar], sedas y oro»⁸⁹, estilísticamente similar a la de Cabra de Mora. [Fig. 6] Por su parte, del tapiz dice que es de principios del siglo XV, «de terciopelo de seda verde de franjas [...] Imágenes del centro de tamaño natural, S. Bartolomé y la Virgen, bordados en sedas y

⁸⁸ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 52.

oro, no muy bien conservadas; y las de los lados S. Antonio, S. Blas, S. Águeda, S. Sebastián, S. Miguel, S. Cristóbal y S. Bárbara. Mide 2,60 metros x 1,60»⁹⁰. [Fig. 7] El libro de Visitas Pastorales de 1554 también menciona ambos textiles, lo que de un modo sucinto, exponiendo los siguientes ornamentos: «capas 4, casullas 7, camisas nueve, manteles tres doçenas, corporales 17, delante altares 16, cobertores 14, mas un palio de terciopelo carmesi».⁹¹ De este modo advertimos que, lo que Cabré determina como un tapiz, realmente sería un corporal, por las proporciones y la disposición de las imágenes.



Fig. 6. Izquierda: Casulla de La Puebla de Valverde. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 2747, Fototeca del Patrimonio Histórico.

Fig. 7. Derecha: Corporal de La Puebla de Valverde. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 2735, Fototeca del Patrimonio Histórico.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 59-60.

⁹¹ ADZ, Diego Espes de Sola, Visitas Pastorales, 1543-1554, f. 472 v, (La Puebla de Valverde, 8-VI-1554).

2.5.2. Piezas de orfebrería

En cuanto a la platería, durante el siglo XV habrá una proliferación de objetos, empleados para los oficios litúrgicos o para guarnecer y custodiar algunos restos sagrados. De entre ellos tendríamos relicarios, custodias, crismas, cálices, platos o cruces procesionales. Son estas últimas las que de mayor proliferación, llegando a tener las parroquias más pudientes más de un ejemplar. Es por ello, por lo que llegaron, en mayor número, hasta principios del siglo XX, siendo nuevamente recogidas por Juan Cabré Aguiló. Aunque en este periodo, poblaciones relativamente cercanas como Valencia, Morella o San Mateu poseían unos obradores de nivel e importante irradiación, estas escasean en el sur de Teruel. La cercanía, como venimos indicando, haría más racional su existencia, si bien, regularmente las piezas que llegarán a nuestra zona lo harán de otro de los centros por excelencia del *quattrocento* aragonés, Daroca.⁹²

Durante el cuatrocientos la platería darocense, tuvo su apogeo, fue un «centro de exportación artística de los más importantes en España», competidor con otros «como los de Morella, Cuenca o Barcelona, pero su alta calidad hizo que no fueran igualados y mucho menos preferidos sus productos artísticos».⁹³ Su gremio de plateros destacó por la elaboración de cruces procesionales, custodias y detalles esmaltados, lo cual hizo que sus obras fuesen demandadas por multitud de poblaciones, diseminándose a gran escala por Teruel. Ello viene a mostrarnos el por qué las siguientes piezas son de Daroca.

Son las cruces procesionales las que más proliferan, pudiendo localizarse en Cabra de Mora, Rubielos de Mora, Mora de Rubielos o Sarrión; en estas dos últimas poblaciones advertimos también otros objetos. De todas ellas, solamente las dos cruces procesionales de Rubielos de Mora procedían de Valencia.⁹⁴ De la de Cabra no poseemos ninguna imagen, solo sabemos lo que indica Juan Cabré, que era «una cruz procesional de plata sobredorada con esmaltes transparentes mal conservados. Marca

⁹² Lo común en el *quattrocento* turolense fue la adquisición de piezas de Daroca. Las obras de obradores zaragozanos, levantinos o turolenses, fue más bien anecdótica. Por ejemplo, de los plateros valencianos (Valencia, San Mateu y Morella), encontramos escasas obras, todas ellas de poblaciones geográficamente más cerca de la frontera y, por ende, de Sarrión y Rubielos. Es el caso de Linares, Tortajada o Tronchón. ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*, vol. II, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, pp.78-79.

⁹³ ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel...*, vol. I, *op. cit.*, p. 78.

⁹⁴ «De Rubielos de Mora dos cruces procesionales de plata sobredorada con escenas, buriladas en los cuadrifolios habiendo desaparecido ya los esmaltes. Marca VALE, siglo XV».

CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. III, *op. cit.*, p. 94.

DAR, siglo XV»⁹⁵. Esta sería una de las cuatro piezas que poseía, en 1554, la iglesia de Cabra, «hallose de plata primero una cruz en parte sobre dorada, mas una custodia sobre dorada con su belicle, y mas dos calices con sus patenas».⁹⁶

En Mora de Rubielos se encontraban, a principios del siglo XX, dos piezas de platería darocense del XV, una cruz procesional y un relicario, así como un cáliz zaragozano que sería de finales del mismo periodo. Además, según Cabré, «la principal joya de esta parroquia consiste en una rica piedra que tiene en ella grabada la efigie del Salvador [...] en sus inventarios figuraba ya en el siglo XV».⁹⁷ Las dos piezas de Daroca tenían algo singular, que llamó la atención tanto de Juan Cabré como del visitador arzobispal que va en 1554 a la iglesia morana. Los brazos de la cruz se culminaban con cristales de roca en forma flordelisada, y el relicario contenía un trozo de *lignum crucis*.⁹⁸ [Fig. 8]



Fig. 8. Mora de Rubielos. Cáliz (izquierda), cruz procesional (centro) y relicario (derecha). Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 5508, Fototeca del Patrimonio Histórico.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 94.

⁹⁶ ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, f. 464 v, (Cabra de Mora, 29-V-1554).

⁹⁷ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. III, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁸ «De plata tres cruces, la una con extremos de cristal y en parte sobre dorada, y las otras lo mesmo, mas un reiquiario grande sobre dorado con su pie grande y abultado con un pedaço arriba de ligno».

ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, ff. 465 r - 465 v, (Mora de Rubielos, 30-V-1554).

El caso sarrionense va a ser el más significativo de todos ellos. Nos encontramos con que Juan Cabré fotografí tres piezas de orfebrería bajomedieval, una cruz procesional, un pie de custodia y una caja-crismera, siendo el reflejo de lo que pudo ser la centuria más importante de la historia del consistorio.⁹⁹ A pesar de que según el artículo periodístico de 1924 de F. Burriel, *Orfebrería gótica en la iglesia parroquial de Sarrión*, en «el archivo parroquial de Sarrión no se encuentran datos al respecto en cuanto a las adquisiciones de tales piezas de orfebrería», Juan Cabré las relaciona con la platería darocense.¹⁰⁰ Las piezas de mayor interés fueron la caja-crismera y la custodia, dado que ambas eran reelaboraciones que partirían de una misma custodia. Lo más llamativo de ellas eran los esmaltes, con distinto tipo de escenas, incluyendo unos elementos heráldicos, unos pinos, que se quisieron relacionar con las armas del donante, la familia sarrionense de los *Ventimiglia* o Ventivilla.¹⁰¹ [Figs. 9-11]



Fig. 9. Cruz procesional. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 5509, Fototeca del Patrimonio Histórico.

⁹⁹ Tal preponderancia ya se dio en el 1924, en el artículo periodístico de Las Provincias, *Orfebrería gótica en la iglesia parroquial de Sarrión*. En este, F. Burriel describe todas las piezas, tres, indicando que lo significativo de ellas era tanto la calidad como la cantidad. [BURRIEL, F., “Orfebrería gótica en la iglesia parroquial de Sarrión”, *Las Provincias, diario de Valencia*, (Valencia, 18-IX-1924), p. 1.]

La cuantía resulta aún más significativa al comprobar que, en 1554, la platería sarrionense estaba repartida en 12 piezas de 4 tipologías distinta, conservándose dos ejemplos de los cuatro modelos en imágenes: «plata avia dos cruces, calices ocho, una custodia, un encesero».

ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, ff. 471v - 472 r, (Sarrión, 6-VI-1554).

¹⁰⁰ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. III, *op. cit.*, pp. 73-75.

¹⁰¹ BURRIEL, F., “Orfebrería gótica...”, *op. cit.*, p. 1.



Fig. 10. Izquierda: Pie de la custodia, convertido en un candelero (izquierda), y caja-crismeras (derecha). AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. III, *op. cit.*, p. 75.
Fig. 11. Derecha: Esmalte del pie de la custodia. BURRIEL, F., "Orfebrería gótica...", *op. cit.*, p.1.

2.6.CONTEXTO ARQUITECTÓNICO: EVOLUCIÓN

Un espacio religioso, empleado para orar y comunicarse con Dios, nunca estuvo desornamentado en la cristiandad católica medieval. Como acabamos de observar, son varios los objetos suntuarios que, aunque poseían una función devocional, directamente relacionada con la ceremonia y el espacio religioso, también disfrutaban de otra encargada de mostrar ostentativamente el poder económico de una familia, una congregación religiosa, una villa, etc. En nuestro caso, los retablos eran las piezas más usuales e importantes para tales funciones durante el *quattrocento*. Su ubicación era siempre en el muro de una capilla, enfrentando la superficie polícroma o escultórica al fiel. Estas podían guarnecer una capilla privada de un palacio o casa burguesa, un convento o monasterio, un hospital, una ermita o, recurrentemente, una iglesia o catedral. A pesar de que en ambas poblaciones poseamos ejemplos de distintos de estos edificios en los que habría algún tipo de retablo, de mayor o menor formato, como podría ser el Hospital de Gracia de Rubielos o la iglesia de la Sangre de Cristo de Sarrión, los ejemplos retablísticos de los que actualmente poseemos una documentación más abultada se corresponden, creemos que totalmente, con el atavío interior de las parroquias de ambas localidades. Por ello, consideramos oportuno analizar sucintamente las transformaciones sufridas por los mismos, estudio imprescindible para comprender el espacio para el que fueron confeccionados y cómo este fue variando, haciéndolo también el modo de contemplar el mueble.

2.6.1. Sarrión

El paso del tiempo y las continuas guerras han ido destruyendo el patrimonio sarrionense, haciendo complicado trazar, entre otras cosas, la evolución parroquial acaecida en dicha localidad.

Aunque sabemos que su primera iglesia fue la de la Sangre de Cristo, erigida a inicios del siglo XIII, la Guerra de los Dos Pedros la destruyó durante el tercer cuarto del siglo XIV, y aunque ésta se reconstruyó, lo hizo con distintas proporciones y menor identidad, siendo necesaria la erección de un nuevo templo parroquial en la

población.¹⁰² Comúnmente se ha estipulado que este fue, en primera instancia, una pequeña construcción, como si de una ermita se tratase, ubicada en el centro de la villa y consagrada en honor de Nuestra Señora Aurora de Mediavilla, siguiendo el ejemplo de la principal iglesia y posterior Catedral de Teruel. Esta se estipuló que perduraría hasta el siglo XVII o XVIII, siendo sustituida por la actual iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo. Sin embargo, a consecuencia de la investigación llevada a cabo en este proyecto, debemos de replantearnos tal afirmación.

No sabemos si esa ermita mariana pudo llegar a existir o si se trata de una imagen popular emanada de la devoción local hacia la propia Virgen. Si bien, consideramos más plausible esta segunda opción, dado que las construcciones venideras siempre fueron dedicadas a San Pedro y San Pablo y no a Santa María. Asimismo, sí que podemos afirmar que, si esta llegó a existir, no perduró hasta el siglo XVII-XVIII, sino que lo haría en paralelo a la iglesia de la Sangre de Cristo, hasta la Guerra de los Pedros, siendo sustituida por un templo completamente nuevo. Así lo demuestran las Visitas Pastorales de 1554 y, de un modo más detallado, la de 1565. Ambas nos relatan que la iglesia estaba dedicada a San Pedro y San Pablo y que no era un edificio reducido a una mera capilla, sino que poseía mayores proporciones. Sin embargo, nos exponen datos contradictorios, como el de un retablo dedicado al Corpus en 1554, que en 1565 es intercambiado por uno de Las Ánimas; modificación repentina que interpretamos como algo complejo de llevarse a cabo, pudiendo hacer referencia ambas advocaciones al mismo mueble. Si bien, el más complicado de analizar es el que observamos en la segunda visita por medio de la ubicación de los distintos altares. Estos nos los ubica íntegramente en el lado de la Epístola, algo que nos resulta totalmente inverosímil por distintos motivos, iniciando por la imposibilidad de que la nave más importante, la del Evangelio, no poseyese ningún tipo de ornamento, consiguiendo un total desequilibrio entre ambos espacios. Por ello, consideramos que puede ser una errata del escritor.

A pesar de la complejidad que puede tener el trazar la planta de dicha parroquia, hemos creído oportuno su realización, siempre desde una perspectiva hipotética. Para ello hemos contado como únicas fuentes las dos Visitas y el conocimiento de la reiteración en la posición de la capilla del Bautismo y de Nuestra Señora de Mediavilla,

¹⁰² CERCÓS MAÍCAS, P., *La iglesia de la Sangre de Cristo de Sarrión*, 28-XII-2016. [En: [http://rima.uv.es/obra/ver/id/2356/LA_IGLESIA_DE_LA_SANGRE_DE_CRISTO-SARRION_\(DEFINITIVO\).htm](http://rima.uv.es/obra/ver/id/2356/LA_IGLESIA_DE_LA_SANGRE_DE_CRISTO-SARRION_(DEFINITIVO).htm) (fecha de consulta: 16-V-2019)].

ubicada al menos desde finales del siglo XVII en el lado del Evangelio.¹⁰³ De este modo creemos que estaríamos ante un templo de planta de salón de tres tramos, con cinco capillas menores más la mayor, como nos lo sugiere la Visita de 1554, quedando la sexta capilla para ubicar la sacristía.¹⁰⁴ Sus advocaciones serían, de San Pedro y San Pablo, para la mayor, y de Nuestra Señora de Mediavilla, el Crucifijo, el Corpus, San Juan y el Bautismo, siendo distintas estas dos últimas. [Fig. 12]

«Visito la iglesia parrochial del lugar de Sarrion donde hallo el Santissimo Sacramento en benite formas drento una causa de plata. El retablo era de pinçel so la invocation de San Pedro y San Pablo, avia un altar y aparejos necesarios. Mas se visito la pila, estava decente con sus crismas de plata, mas avia otros quatro altares de pinçel con sus aparejos so las invocations de Nuestra Señora, del Crucifixo, San Joan y el Corpus»¹⁰⁵

«Item visito su S^a el Sanctissimo Sacramento el qual esta en el altar mayor [...] el retablo es de pinçel de la invocacion de S. Pedro [...] Item la pila esta a la parte de la [E]pistola es de piedra tiene un cuenquo de agua con su cobertor de fusta, llabe y çerrojo item las crismas son de plata. Item a la parte de la Epistola hay un retablo de pincel de Nuestra S^a [...] Item a la mesma parte hay otro retablo de Las Animas [...] Item a la mesma parte hay un Cruçifixo de bulto [...] Item a la parte de la Epistola hay otro retablo de S. Juan»¹⁰⁶

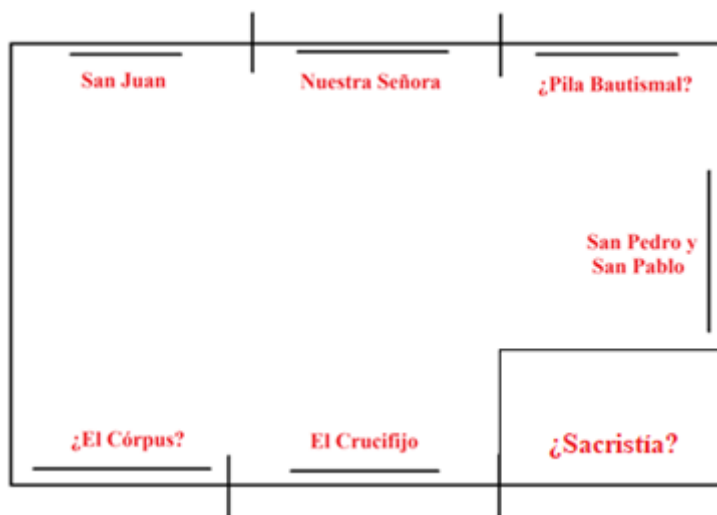


Fig. 12. Plano del templo antiguo (ca. mediados del siglo XV). Pablo Cercós Maícas.

¹⁰³ «À la diestra del celebre Templo Parroquial de Sarrion»

FACI, FR. R. A., *Aragon, Reyno de Christo...*, op. cit., p. 505.

¹⁰⁴ De la existencia de una Sacristía y un Coro nos aparece, sin indicar ubicación, en: ADZ, Visitas Pastorales, Anthonius Garçia, 1565-1574, f. 195 v, (Sarrión, 24-X-1567).

¹⁰⁵ ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, f. 471 v, (Sarrión, 6-V-1554).

¹⁰⁶ ADZ, Visitas Pastorales, Anthonius Garçia, 1565-1574, f. 195 r, (Sarrión, 24-X-1567).

La visualización que se tendría en el interior de este templo, al igual que lo haría en el de Rubielos, con todos los retablos montados, sería similar a la que a inicios del siglo XX aún poseía la ermita de *Sant Feliu* de Játiva. [Fig. 12]

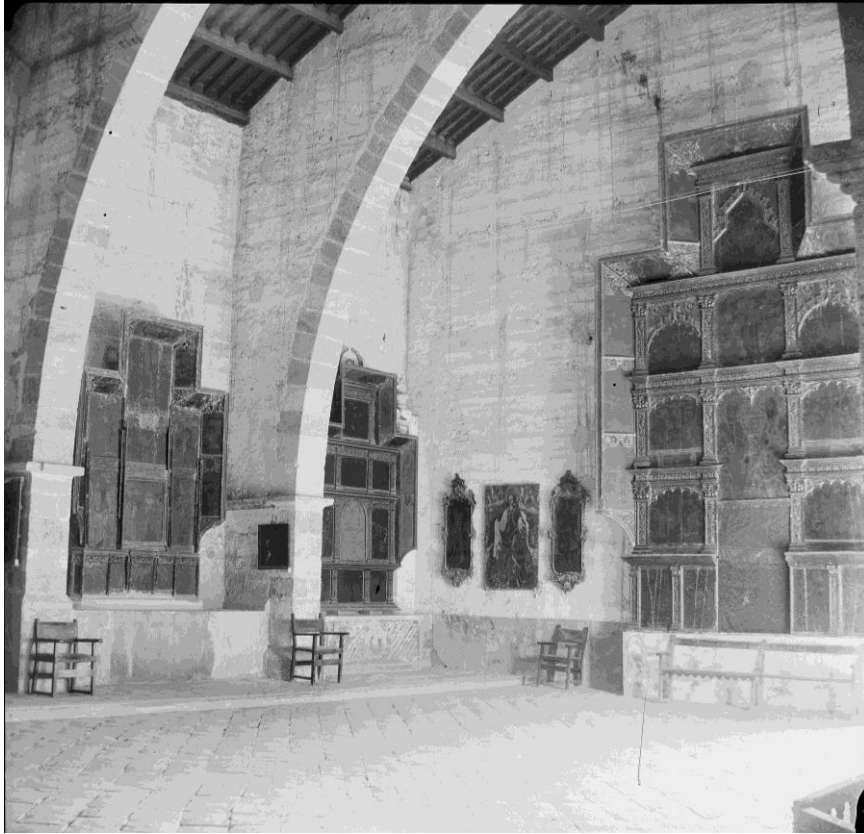


Fig. 13. Interior de la ermita de *Sant Feliu* de Játiva. Carlos Sarthou Carreres, ca. 1936, Colección Sarthou, N° 1046, *Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València* [AGFDV].

Somos conscientes de que ya habían pasado más de dos siglos desde el final de la Guerra de los Pedros, si bien, los mandatos de ambas visitas nos ofrecen una información que demuestra que este templo era una obra pretérita, necesitada de una restauración por la gran cantidad de desperfectos acaecidos por el paso del tiempo. Tal era su antigüedad y deterioro que llegaron a pedir la edificación de una nueva con una planta diferente, de tres naves y cruz latina, solidificando la suposición de que poseíamos una iglesia de las denominadas de «repoblación».

«Itmes se mando retejar el tejado de la iglesia mayor y poner en el coro una vidriera drento tres meses y reparar la cubierta nuestra seniora de la villa y poner una llave con su cerrojo y el sacristan cada dia abra a misa y salve y se le de cinco reales por cada anio y si los jurados no lo pagaren el mismo los envite a dinimir»¹⁰⁷

¹⁰⁷ ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, f. 472 r, (Sarrión, 6-V-1554).

«Item mandamos que la iglesia se haga de nuevo y de cruz con sus tres nabadas como esta la Biexa, dentro tiempo de quatro anios y se haya de començar dentro tiempo de un anio y despues fuisse continuando la obra so pena de çien ducados»¹⁰⁸

No tenemos noticia de que esta reforma se llevase a cabo, lo que sí conocemos es la fecha en la que se iniciaría la obra de ejecución del templo actual, el 12 de agosto de 1685.¹⁰⁹ Esta sería una construcción con una fisonomía similar a como nos la encontramos en la actualidad, con una estética barroca conformada por medio de una amplia planta de cruz latina, distribuida en tres naves y rodeada por ocho capillas esgrafiadas con motivos de *puttis* en relieve. Estas estarían dedicadas, ordenadas desde los pies del lado del Evangelio a los de la Epístola, al: Bautismo, Virgen del Pilar, Inmaculada Concepción, Virgen Aurora de Mediavilla, San Pedro y San Pablo, Corazón de Jesús, Cristo yacente con San Isidro labrador y San Antonio Abad y de Padua, y Crucifixión. Apreciamos, por lo tanto, que las del lado del Evangelio han persistido desde el medioevo en la misma posición, y que las de la Epístola han variado, la Crucifixión de emplazamiento y la del Corpus desapareciendo del edificio. [Fig. 14]

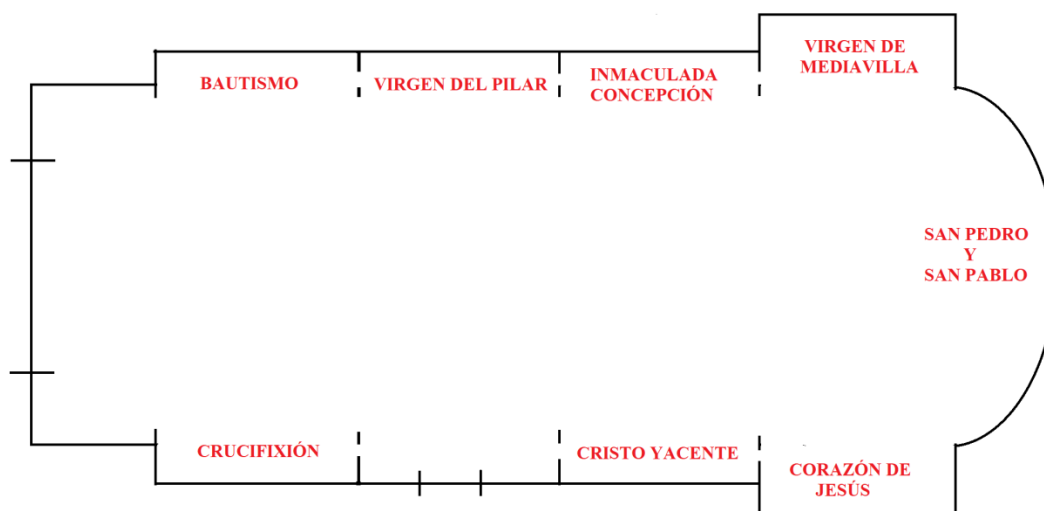


Fig. 14. Plano del templo actual. Pablo Cercós Maícas.

¹⁰⁸ ADZ, Visitas Pastorales, Anthonius García, 1565-1574, ff. 195 v - 196 r, (Sarrión, 24-X-1567).

¹⁰⁹ Capitulación de la edificación del crucero, capilla mayor, capilla de la Comunión y la Sacristía; autorizada por el notario de Sarrión Juan Crisóstomo Navarrete. No conservamos tal documento, si bien sería leído por Don Manuel Agustín (AGUSTÍN GÓMEZ, M., *Apuntes históricos...*, op. cit., pp. 27-28.).

2.6.2. Rubielos

Por su parte, como venimos comentando, la mayor conservación documental de la historia rubielana hace que sea más factible conocer su evolución arquitectónica religiosa. A pesar de ello, la posición de su primitivo templo aún es confusa.

Ciertamente, con la definitiva conquista cristiana, en 1203, se erigiría una iglesia, posiblemente empleando la antigua mezquita, que debió de estar en el barrio del Campanar, de la que tampoco poseemos restos. Si bien, hay quien ve esta opción incorrecta, postulando que desde principios del siglo XIII se edificaría una iglesia de nueva planta que pudo estar al norte de dicho barrio, siendo destruido en la Guerra de los Pedros.¹¹⁰ Por nuestra parte, consideramos más plausible que se emplazase alejada de este hipotético núcleo poblacional, sobre un primitivo edificio de época altoimperial, ubicado justo en el cruce de lo que sería el *cardus* y el *decumanus* de una antigua villa romana, sobre el que se edificará un siglo después la iglesia Nuestra Señora y actual capilla del convento de Agustinas, preservando el suelo sagrado.¹¹¹

De esta segunda parroquia son varios los interrogantes que poseemos, como la datación o la identidad de su constructor, sin embargo, el más convulso es el del porqué de su situación a las afueras del municipio, en lo que será el extramuros de Rubielos.¹¹² De entre ellos optamos por la ya indicada conservación del terreno sacro.

Originalmente era una iglesia gótica similar a la que podríamos poseer en Sarrión, pero de mayores dimensiones, con una planta de salón formada a partir de arcos diafragma que subdividirían el templo en cinco tramos más la cabecera, posiblemente triconque.¹¹³ Fue para este interior para donde fueron elaborados los retablos

¹¹⁰ MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Las Madres Agustinas...*, op. cit., pp. 21-22.

¹¹¹ En el área circundante de la Iglesia conventual se encontraron restos de cerámica de muy buena calidad, conocida como «paredes finas» o «cáscara de huevo», correspondientes al periodo altoimperial. Este es un tema de gran importancia, que nos podría dar una gran cantidad de respuestas, pero que aún no se ha trabajado ni documentalmente ni arqueológicamente.

PUEYO DOLADER, O., *La alfarería de Rubielos de Mora: Esteban Pastor Goicoa, último alfarero*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2003.

¹¹² Para conocer las diversas teorías: MARTÍNEZ RONDÁN, J., *El templo parroquial...*, op. cit., pp. 49-50; MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Las Madres Agustinas...*, op. cit., pp. 9-10; MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Callejero de Rubielos...*, op. cit., p. 26.

¹¹³ En todos los textos que tratan el tema de la planta del templo gótico, como: MARTÍNEZ RONDÁN, J., *El templo parroquial...*, op. cit.; MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Las Madres Agustinas...*, op. cit.; o MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Callejero de Rubielos...*, op. cit.; se habla de que eran cuatro tramos más la cabecera. Sin embargo, tras un nuevo análisis, podemos llegar a la conclusión de que la obra poseía una mayor fragmentación. En total, cinco tramos más la cabecera triconque, dado que se nos

quattrocentistas, junto con otros del *cinquecento*. Su distribución la conocemos por medio de las visitas pastorales de 1554, 1567 y 1579, siendo esta última, realizada por el obispo de la diócesis de Teruel Andrés Santos, la de mayor detallismo. [Fig. 15]

«Primeramente ay una cappilla maior so la invocation de Nuestra Senyora, un retablo grande de pinzel y una imagen de bulto de Nuestra Senyora en medio con un sacrario de maçonería daurado [...] Item, al lado del Evangelio hay una capilla sots invocacion de St. Salvador con un retablo grande de pinzel [...] Item mas adelante sta la capilla de St. Anton con retablo con su altar y lapida, hay unas imagenes de bulto viejas [...] Item mas adelante otra capilla so invocación de St. Joan Babtista y la Madalena con un retablo de pinzel viejo sobre lienzo [...] Dizen que esta capilla es de la yglesia. Item mas adelante una capilla so la invocación de St. Martín y St. Yago, con un retablillo de pinzel muy viejo con su altar y lapida, es de la iglesia. Item mas adelante una capilla so invocacion de St. Miguel y St. Quiteria, tiene dos tablas de pinzel con su altar y lapida, esta mal tractada y reparado, dizen ques de los Assensios y Redones [...] Item mas adelante una capilla so invocación de la Sanctissima Trinidad con un retablo de pinzel bueno, con su altar y lapida. Dizen que la fundó Jayme Plahensa; agora no hay nenguno deste linage en este lugar. Quieren dezir que los Monterdes de Teruel sonseñores della [...] Item mas adelante debaxo del choro hay un altar con su retablo de pinzel bueno sots invocacion de las Animas con su lapida, es de la iglesia. [...] Item al lado de la Epistola del altar mayor hay una capilla so la invocación de Sancta Lucia y Sancta Cathalina con su retablo de pinzel. El concejo hizo un stablecimiento a los Pujoles en los que les dio la capilla. [...] Item mas adelante esta otra capilla so la invocación de Sanc Pedro y Sancta Anna con un retablito viejo de pinzel, con su altar y lapida. Desta capilla se pretendian ser señores los Alcanyisses deste lugar, no han mostrado drecho ninguno [...] Item mas adelante esta otra capilla so la invocacion de los Reyes con su retablo muy bueno de pinzel, con su altar y lapida. Dizen que es de los Senderes y Miedes; mostraron licencia del año mil quatrocientos sesenta y nueve, a XVII de noviembre [...] Item, más adelante hay una capilla del Crucifixo con un crucifixo grande y un lienço grande con su altar, sin lapida. [...] Item mas adelante debaxo del choro hay un altar con su retablo so la invocación de Nuestra Señora de Gracia. Es de Isabel Sánchez, muger de Joan Cebrián. [...] concediendosela Diego Deste, vicario general y visitador, a XXII de noviembre de mil quinientos veynte y cinco»¹¹⁴

describen un total de 5 capillas en el lado del Evangelio, tres en la cabecera y otras tres en el lado de la Epístola, al cual, sumándole las dos puertas, hacen un total de cinco espacios.

¹¹⁴ Archivo Diocesano de Teruel [ADT], Archivo Parroquial de Rubielos de Mora [APRM], *Quinque libri*, Tomo II, Visita Pastoral, Andrés Santos, ff. 424 v – 434 v, (Rubielos de Mora, 3-V-1579).

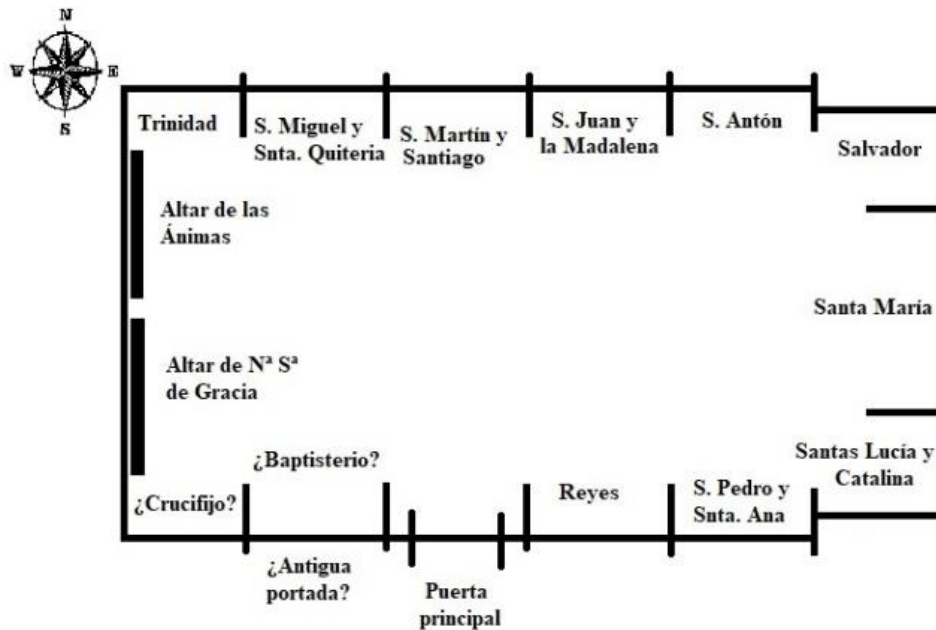


Fig. 15. Planta hipotética de la iglesia de Nuestra Señora en el s. XVI. Pablo Cercós Maícas.

De entre las visitas de 1567 y 1579 solo encontramos un cambio de altares totalmente distintos, sin una similitud como la que veíamos anteriormente en los dos de Sarrión. Concretamente es el de Nuestra Señora de Gracia, que 1567 hacía referencia a otro retablo de San Cosme y San Damián, siendo posible la novedosa erección, aunque no aparece reflejada en los Mandatos de la visita precedente, del 1 de junio de 1554.

En el segundo cuarto del siglo XVI empieza a surgir un movimiento para reemplazar el templo antiguo por uno nuevo, más grande, moderno, y en el interior del recinto amurallado.¹¹⁵ Cuando esta se concluye, el antiguo sigue en pie, sin llegar a emplearse para material de acarreo, puesto que poseía una gran devoción hacia los habitantes de la localidad. Por ello, para darle una utilidad, en un breve espacio de tiempo, entre 1625 y 1703, se promovió la edificación de un convento adyacente, que finalmente sería de la orden de San Agustín, sirviendo el edificio de iglesia conventual bajo la advocación de San Ignacio de Loyola.¹¹⁶ Fue una profunda reforma, tanto estética como estructuralmente hablando, que partió del cambio de sentido del templo, hasta el revestimiento de todo el interior para asemejarlo a una obra de estilo barroco. Además, las dimensiones se vieron reducidas de cinco a tres tramos más la cabecera, y su espacio diversificado, de una a tres naves. Por tanto disminuirían las capillas a seis,

¹¹⁵ La primera noticia proviene de los Mandatos de la Visita Pastoral realizada por el visitador Mateo Cavallero en 1536.

MARTÍNEZ RONDÁN, ET. AL., *Visitas Pastorales...*, op. cit., p. 119.

¹¹⁶ MARTÍNEZ RONDÁN, J., *El templo parroquial...*, op. cit., p. 13.

que serían, desde los pies del lado del Evangelio hasta los del lado de la Epístola: San José, los Reyes (actualmente la Trinidad), San Ignacio de Loyola, la Inmaculada Concepción, la Virgen del Pilar y San Antonio de Padua. [Fig. 16]

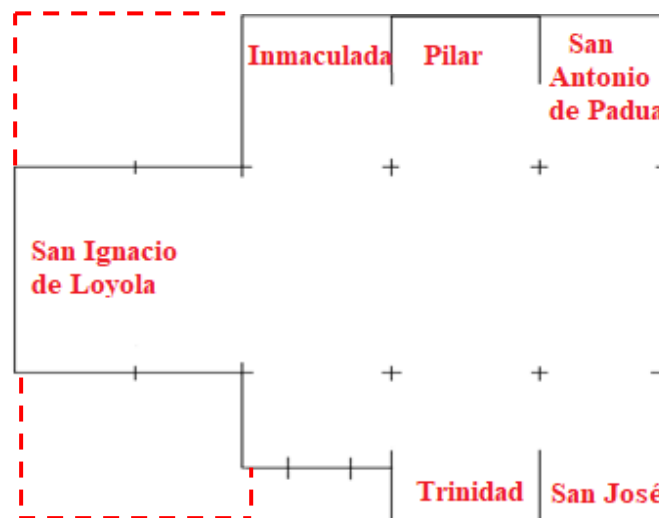


Fig. 16. Planta actual de la iglesia conventual. Pablo Cercós Maícas.

Esta nueva edificación no llegaría a concretarse hasta su decisiva construcción, por medio del arquitecto Juan Lacambra, primero, y su alumno Pedro Embuesa, tras la muerte de su maestro, entre el 15 de febrero de 1604 y el 13 de septiembre de 1620.

El templo, que adquirió una notable importancia por su ubicación y por el rango alcanzado de Colegiata, que llegó a ostentar entre 1698 y 1851, se dedicó a Santa María la Mayor. Estilísticamente, a pesar de lo que muestran diversos manuales e incluso el Doctor Santiago Sebastián, no es una obra barroca sino de estilo herreriano o escurialense, como advertimos por su serenidad, sobriedad, monumentalidad, etc. Estructuralmente es de planta de salón, de grandes dimensiones, formada por cuatro tramos, con tres capillas entre contrafuertes por cada lado y una puerta frente a la otra, siendo la del lado del Evangelio la principal. Son un total de siete capillas dedicadas, desde los pies de la parte del Evangelio hasta los de la Epístola, a: el Bautismo, la Virgen del Pilar, la Virgen del Carmen o Comunión (ampliada en 1844), Santa María (altar mayor), el Nombre de Jesús, el Sagrado Corazón, y San José. [Fig. 17]

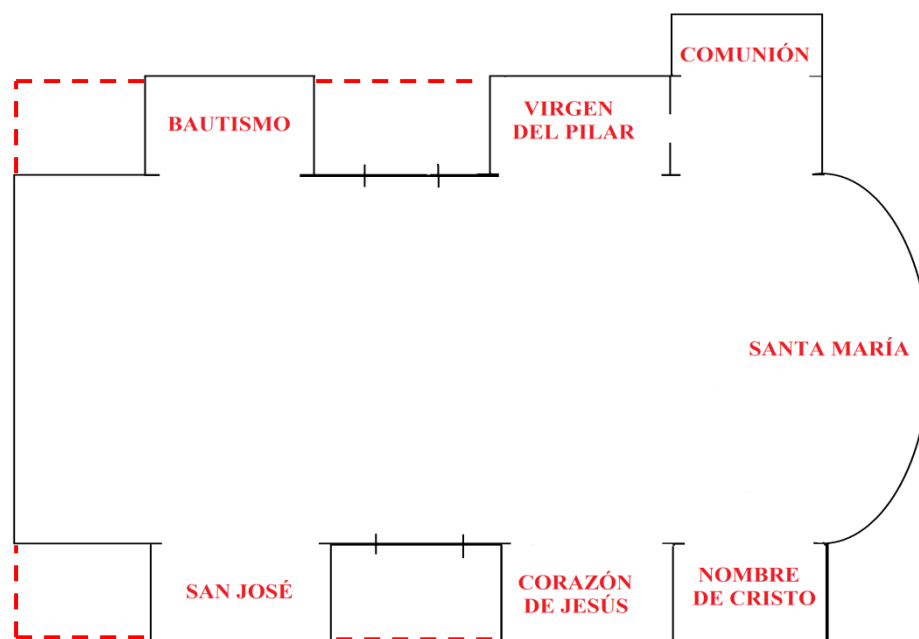


Fig. 17. Planta de la actual iglesia parroquial de Rubielos. Pablo Cercós Maícas.

3. *RETROTABULUM*: SARRIÓN Y RUBIELOS

Tras una reforma eclesiástica llevada a cabo en el siglo XII, se empezó a variar la orientación en la ejecución de la liturgia, dejando el oferente de mirar directamente al fiel para darle la espalda, reorientándose hacia la pared.¹¹⁷ A consecuencia de ello el *antependio* dejó de poseer un sentido práctico, comenzando a desarrollarse un nuevo mueble, el *retrotabulum*, posicionado tras el altar, frente al muro, siendo el elemento al que el párroco y los feligreses redirigieron la mirada, convirtiéndose en una especie de intermediario con Dios. Ambos poseían una serie de imágenes, normalmente pictóricas, que exponían una narración litúrgica didáctica para el observador, convirtiéndose en un objeto pedagógico. En un breve periodo de tiempo el mueble fue ampliándose, multiplicándose, a consecuencia de ello, las escenas. Tal dilatación respondía al significado que progresivamente fue obteniendo dicho objeto; puesto que era el principal receptor de las miradas del fiel, fue convirtiéndose en el objeto litúrgico de mayor repercusión. Tal valor lo convirtió en una superficie idónea para plasmar, de un modo ostentoso, lujoso, el poder económico y, por ende, social, que poseía un determinado ente, sease la iglesia, una orden religiosa, el rey, un noble, una familia, un gremio, etc.

Como cualquier obra de arte, esta, con el paso del tiempo evoluciona conforme lo hacen los parámetros estéticos contextuales. Por ello, antes de analizar individualmente cada uno de estos lujosos muebles que han dejado huella gráfica en Sarrión y Rubielos, debemos realizar una presentación del contexto retablístico del cuatrocientos, para así comprender la evolución que vamos a percibir en la propia pintura. Concretamente debemos de centrarnos en el generado en la ciudad de Valencia puesto que, como venimos indicando, será con ella con la que el sur de Teruel posea una fructífera relación que también abarcó el comercio de productos lujosos, entre los que se encontraban los propios retablos. Estos, como advertiremos, poseerán un indudable valor estético íntimamente relacionado con la calidad del pintor, siempre en el podio de los autores de la Valencia del cuatrocientos, algo que las localidades pudieron permitirse dado el contexto en el que se enmarcaban, tanto geográfica como comercial, política y económicamente hablando.

¹¹⁷ GARCÍA MARSILLA, J. V., “Refinamiento cortesano y burgués. El gótico internacional”, en *Historia del arte medieval*, Valencia, Universitat de València, 2012, p. 312.

3.1.EVOLUCIÓN PICTÓRICA DEL SIGLO XV

El auge político, social y, especialmente, económico, que desde finales del siglo XIV empezó a adquirir Valencia, la convirtieron en uno de los centros más significativos del occidente *quattrocentista*. Tal efervescencia acarrió un extraordinario incremento de la demanda artística en la capital, descubriendo un novedoso escenario para los pintores. Estos, con una tradición inexistente en la metrópoli, empezaron a llegar procedentes de distintos puntos de la geografía occidental, siendo enigmático en un primer momento el caso de los catalanes, entre las décadas de 1370 y 1390, considerados los artífices de la base de lo que será el particular Siglo de Oro de la pintura valenciana. Un ejemplo que muestra tal demanda lo enmarca la figura del prestigioso pintor de Cariñena Lorenzo Zaragoza (o Llorens Saragossa), identificado como «lo millor pintor que en aquesta ciutat sia [Barcelona]», al cual, a finales de 1374, el *Consell* de Valencia solicitó para que fijase su residencia en dicha ciudad a cambio de 150 florines.¹¹⁸

Esta pintura, dados los factores de prosperidad metropolitanos, respondía a una altísima calidad, lo cual provocó tanto la llegada de artistas de reconocido prestigio, un ejemplo era el ya citado Lorenzo Zaragoza, como su amplia difusión, adquiriéndose no solo en la ciudad o área circundante, sino en espacios más alejados como la frontera turolense, Murcia, Tortosa o, incluso, Castilla.

Esta primera generación de artistas (*ca.* 1370-1390) componía una obra inversa en los márgenes de la estética italogótica que, progresivamente, irá naturalizándose, liberándose de su hieratismo, pesadez y planimetría espacial. [Fig. 18] Son numerosos los nombres que poseemos de este primer elenco: Lorenzo Zaragoza, Francesc Comes, Francesc Serra II, Esteve Rovira de Chipre, Joan de Bruselas, etc., sin embargo, son escasos los muebles conservados, careciendo todavía de una relación entre obra y artista que pueda determinar y autenticar algún resto material.¹¹⁹ Por ejemplo, nos consta que

¹¹⁸ PITARCH, A. J., “Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, *D’Art*, 5, 1979, p. 34.

¹¹⁹ A lo largo de los años, la historiografía ha ido exponiendo diversas hipótesis que aunasen a un pintor con una obra conservada, avanzando así en el conocimiento artístico. De entre este elenco de pintores y retablos hay uno que por su calidad y homogeneidad ha poseído un mayor estudio. Es el del apodado *Maestro de Villahermosa*, apelativo derivado de los retablos que existen en la localidad castellonense de Villahermosa del Río y que presumiblemente procedieron de un mismo obrador, del que también se cree que saldría el de Alpuente (Valencia), dedicado a Santa María. Son dos nombres los que con mayor ímpetu han querido relacionarse con esta obra: Lorenzo Zaragoza y Francesc Serra II, sin embargo, la crítica aún no se ha posicionado conjuntamente al respecto. (MIQUEL JUAN, M., y SERRA DESFILIS, A., “Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”, *Artigrama*, 26, 2011, pp. 343-354.).

Lorenzo Zaragoza realizó en 1366, como encargo de la reina Leonor de Sicilia, un retablo para el convento de Franciscanos de Teruel, o que en 1394 elaboró otro para Jérica; si bien, carecemos de ambas obras.¹²⁰ De este inicial estilo conservamos una única pieza en nuestras localidades fronterizas, la tabla de la *Longitud de Cristo*, Rubielos, con autoría y datación inidentificadas.

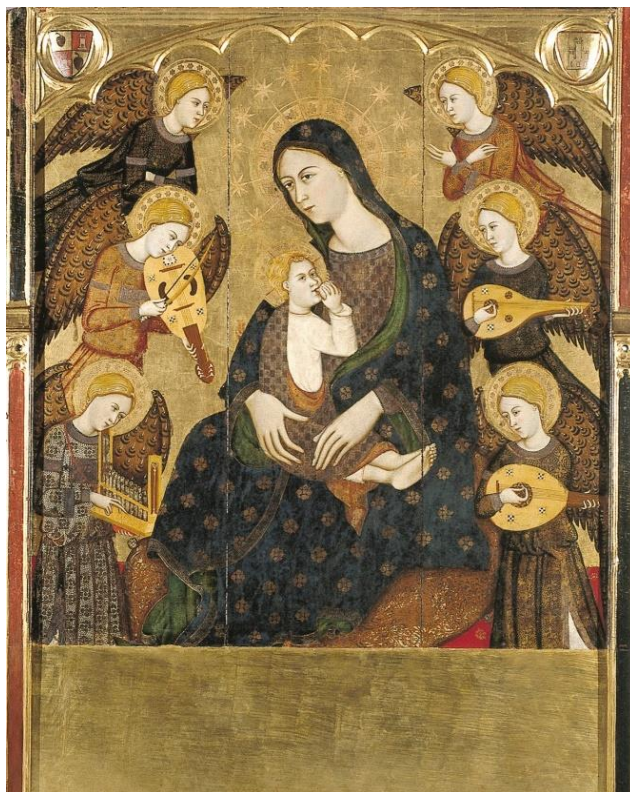


Fig. 18. *Virgen de Albarracín*, atribuida a Lorenzo Zaragoza, último cuarto del siglo XIV. *Museu Nacional d'Art de Catalunya* [MNAC].¹²¹

Será la siguiente oleada de pintores la que, influida por sus precedentes y por otros autores extranjeros que en la década de 1390 aterrizaron en la ciudad, se encargará de confeccionar uno de los estilos artísticos más afamados de la historia valenciana, el denominado gótico internacional. A pesar de que este ha sido un periodo polémico, a la hora de denominarlo y delimitarlo temporal y espacialmente, consideramos que tal apelativo es el que posee mayor rigurosidad por lo que representa.¹²² Este es el primer estilo que podemos comprender como igualitario en gran parte del occidente,

¹²⁰ GÓMEZ FRECHINA, J., ALMIRANTE, J., e INEBA, P., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004, p. 22.

¹²¹ MIQUEL JUAN, M., "Relaciones artísticas entre Teruel y la Valencia gótica", en *Tierras de Frontera*, Teruel y Albarracín, 1 marzo-30 junio 2007, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007, pp. 244-245.

¹²² La complejidad existente a la hora de fechar este estilo ha hecho que también sea denominado como *Estilo 1400* o *Estilo suave*, si bien, nosotros omitiremos ambos términos.

pudiéndolo encontrar con características similares desde el norte de Europa hasta Italia o la Península Ibérica. Tal equivalencia debemos relacionarla con el auge comercial que facilitó, a las altas clases sociales, la compraventa de objetos artísticos (retablos, libros miniados, muebles, etc.) y el desplazamiento de pintores que, en conjunto, marcarán el nuevo gusto social. A pesar de que su datación es dispar en los distintos espacios europeos, pudiendo aparecer hacia el 1370 y finalizar en la década de 1430, creemos más oportuno emplear el marco temporal que transcurre entre 1390 y 1440 para su configuración en Valencia.

Estos artistas arribaron a Valencia procedentes de Cataluña, Flandes, Francia (Aviñón y París) e Italia (Siena y Florencia), y, una vez allí, se interrelacionaron, influenciándose mutuamente, confeccionando los rasgos estéticos del propio estilo Internacional. De entre ellos, en lo que será la primera generación, debemos destacar, por su alta calidad y postrera influencia, a Marçal de Sas (en Valencia entre 1390 y 1410), Gerardo di Jacopo «Starnina» (en Valencia entre 1395 y 1401) y Pere Nicolau (en Valencia entre 1390 y 1408).

Estéticamente son obras narrativas, en las que las escenas van perdiendo la rigidez medieval, comenzando a moverse, contorsionarse y comunicarse mutuamente, confeccionando escenas más dinámicas y armónicas, acercándose al naturalismo. En multitud de escenas se va observando la multiplicación de personajes, enfatizando en dicha interrelación, alcanzando un cierto *horror vacui* (ver: retablo de la *Santa Cruz* de Miguel Alcañiz, *ca.* 1410, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia). Tales personajes se caracterizan por el abandono del hieratismo y el desarrollo de un expresionismo, propiamente flamenco, que en múltiples ocasiones llegará a la forma grotesca. Estas composiciones no se desarrollan en un espacio irreal, en el que el pan de oro resultaba tan usual, sino que se empieza a generar un entorno más real, conformado por medio de escenas naturales y arquitectónicas, siendo fundamental la influencia florentina. Estos escenarios ganan en naturalidad por la aparición de un gran detallismo, destacando la minuciosidad con la que se representará el ropaje, volumétrico, llegando a ser pesado por la gran cantidad de pliegues, pero sin perder la elegancia y suavidad de los contornos. Las figuras van restando en corporeidad, estilizándose, alcanzando en Valencia, gracias al contacto con la cultura franco-flamenca, unas proporciones más alargadas, ligeras, casi evanescentes si las comparamos con otros centros pictóricos como Zaragoza. Por último debemos hablar del color, elemento dominante de la escena

que, a base de tonalidades brillantes, como si de toques lumínicos se tratase, que se irán matizando con el paso del tiempo, se destacarán diversos puntos escénicos; los rosas, verdes o azules comenzarán a poseer mayor notoriedad. Tal juego cromático da como resultado un arte más extrovertido que, aunado a la imaginación, pretende deformar la realidad, para lo cual el alargamiento de los cuerpos y la expresividad de las figuras, en las que los elementos cruentos se constatan como un foco visual, concibe una escena más natural pero todavía muy surrealista. [Figs. 19-20]



Figs. 19. Izquierda: *Santa Bárbara*, tabla central del retablo de Santa Bárbara, Puertomingalvo (Teruel), Gonçal Peris Sarrià, ca. 1410-1425. MNAC.

Fig. 20. Derecha: *Santa Bárbara* (detalle), retablo mayor de Anento (Zaragoza), atribuido a Blasco de Grañén, segundo cuarto del siglo XV. Iglesia parroquial de Anento.

De entre los pintores de este primer gótico internacional Pere Nicolau destaca por encima del resto por su calidad y capacidad para relacionarse con el resto de artistas, siendo preponderante por el influjo que emanó de su obra durante la primera mitad del siglo, persistiendo algunos esquemas compositivos en la segunda. Aunque sabemos que procedía de Igualada (Barcelona), son muchos los interrogantes que aún lo rodean, como la fecha de su nacimiento, el taller en el que se formó o el año en el que llegó a Valencia. Poseemos documentación que nos indica que en 1390 ya estaba en la capital, actuando como un artista consumado, permaneciendo en ella hasta la fecha de su

muerte, el 15 de julio de 1408.¹²³ Su prestigio lo debemos relacionar al hecho de que llegase a custodiar el taller más importante de la ciudad, en el que no solo se fueron curtiendo los pintores de la segunda generación del gótico internacional, sino que los grandes autores de este periodo, como Marçal de Sas o Gonçal Peris, trabajaron de un modo conjunto.¹²⁴ En él se realizaron una gran cantidad de obras, destacando dieciséis retablos, siendo significativos los siete destinados a la Catedral de Valencia.¹²⁵ El valor de su obra no recae en la posesión de una serie de aspectos estéticos propios que serían copiados por artistas coetáneos, sino en su capacidad por recoger las características de sus contemporáneos, generando una serie de esquemas compositivos que serán copiados continuamente por sus seguidores. Por tanto, es el eslabón que consigue explicar la evolución pictórica valenciana, y su posterior desarrollo *quattrocentista*, entre el arte más italianizante y el sucesivo flamenquizante.

Sin embargo, de este abultado número de obras, son escasos los restos que conservamos, siendo imprescindibles para comprender la pureza de su impronta para con las generaciones pictóricas futuras. Concretamente contamos con la atribución del retablo de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Bilbao, tres de las siete escenas que pertenecían al retablo portátil de Martín el Humano (Anunciación en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, y Nacimiento y Dormición en el Philadelphia Museum of Art), y especialmente, destacando por sus dimensiones y por ser el único del que conservamos resto documental y material, el retablo de la Virgen Aurora de Mediavilla de Sarrión.¹²⁶ [Figs. 21-22]

¹²³ ALIAGA, J., COMPANY, X., TOLOSA ROBLEDO, LL., PUIG SANCHIS, I., RAMÓN MARQUÉS, N., RUSCONI, S., y FRANCO LLOPIS, B., “El Centre d’Investigació Medieval i Moderna (CIMM). Aportaciones documentales”, *Imago temporis. Medium Aevum*, 8, 2014, pp. 516-537.

¹²⁴ Los pleitos realizados en 1409, como consecuencia de la herencia de Pere Nicolau, son una buena muestra del volumen de relaciones que poseyó este pintor con otros a la hora de realizar diversas obras.

ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

¹²⁵ ALIAGA MORELL, J., “El taller de Valencia...”, *op. cit.*, pp. 222; MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero...*, *op. cit.*, p. 128.

¹²⁶ Para saber más: RODRÍGUEZ ZARZOSO, C., “El Retablo de los Siete Gozos del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Archivo de Arte Valenciano*, 71, 1990, pp. 39-46; RUIZ I QUESADA, F., “Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l’Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecris”, *Retrotabulum*, 8, 2013; LLANES DOMINGO, C., *L’obra de Pere...*, *op. cit.*, 2014.



Fig. 21. Izquierda: retablo de los *Gozos de la Virgen María*, atribuido a Pere Nicolau, ca. 1400. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Fig. 22. Derecha: *Anunciación*, Marçal de Sas, ca. 1403. Museo de Zaragoza.

Con la muerte de Pere Nicolau podemos indicar que se inicia el denominado segundo periodo del gótico internacional valenciano que perdurará hasta la década de 1440. En este se multiplicarán tanto los encargos como los pintores, desapareciendo la práctica unicidad de un taller en la ejecución de los mismos, como ocurrió con Nicolau, surgiendo una gran cantidad de maestros propiamente valencianos, minimizando la llegada de extranjeros. De entre ellos podemos destacar a Gonçal Peris Sarrià (documentado entre 1380 y 1451), Miguel Alcañiz (o Miquel Alcayis, documentado entre 1408 y 1447), Jaume Mateu (sobrino y heredero de Nicolau, documentado entre 1382 y 1452) o Antoni Peris (1365-1436).¹²⁷ En todos ellos podremos observar la impronta dejada por el «maestro» Nicolau, tanto en los esquemas compositivos como en las formas estéticas. Si bien, el estilo sigue evolucionando hacia una obra más exquisita y elegante, en busca de una mayor realidad, con composiciones más equilibradas en el colorido, atenuando los contrastes pictóricos que podíamos observar por ejemplo en el

¹²⁷ La figura de Gonçal Peris Sarrià es convulsa puesto que la historiografía parece no ponerse de acuerdo por si se trataba de un único artista, activo desde 1380 hasta 1451, o de dos Gonçal Peris diferenciados por el apellido Sarrià. En este trabajo hemos optado por la existencia de ambos, muriendo Gonçal Peris hacia 1433, tal y como se ha expuesto en: ALIAGA MORELL, J., "Gonçal Peris i...", *op. cit.*, pp. 1-19.

retablo de Bilbao, con figuras cada vez más livianas y dilatadas, con expresiones y relaciones personales más naturalizadas, y con escenarios más creíbles. [Figs. 23-24]



Fig. 23. Izquierda: *Resurrección*, retablo de la Virgen de Sarrión, Pere Nicolau, 1404. Museo de Bellas Artes de Valencia [MBBAAV].

Fig. 24. Derecha: *Resurrección*, retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos, Gonçal Peris Sarrià, 1418. Iglesia de Santa María la Mayor de Rubielos.

Esta pintura Internacional seguirá su evolución, siendo sustituida progresivamente por una estética flamenquizante que ya podemos observar en Valencia hacia 1430, pero que no será totalmente patente hasta mediados de siglo. Durante estos veinte años se irá realizando una pintura de transición, en la que autores de la segunda generación del Internacional irán introduciendo en su obra elementos importados de tablas flamencas, destacando la progresiva asimilación de la técnica del óleo, rodeada de todo el gran virtuosismo técnico que la acompaña, como el detallismo minucioso, el brillo o el expresionismo, teniendo como último fin la consecución de un mayor realismo. Un ejemplo de ello lo podemos localizar en el retablo de *San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, de Gonçal Peris Sarrià, de entre 1437 y 1440, conservado actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En él observamos la incorporación de la nueva técnica pictórica, el detallismo con el que realza las lujosas vestimentas del propio santo, o el expresionismo patente en los rostros de los dos personajes y del equino; si bien, esa impronta gótica que posee en el oro su principal aliado, no se perderá. [Fig. 25]

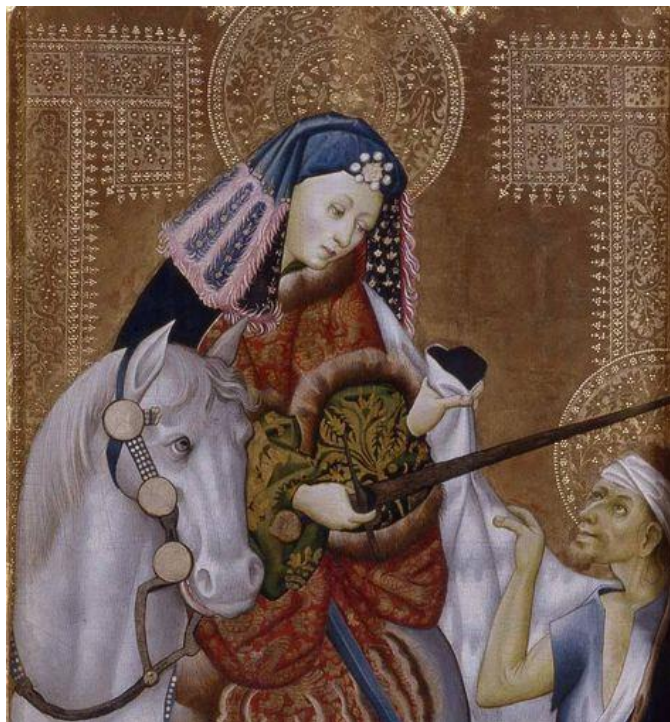


Fig. 25. *San Martín*, detalle. Retablo de *San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Gonçal Peris Sarrià, ca. 1437-1440. MBBAAV.

Su temprana aparición la debemos relacionar con una demanda regia que conllevará su particular encargo colectivo. Su primer valedor fue Alfonso V el Magnánimo quien, interesado por la obra de Van Eyck, requirió sus servicios en Valencia, generando la consiguiente exponencial demanda de tablas con aspectos pictóricos cercanos a tal estilo. Dichos influjos llegaron por medio de cuatro posibilidades: por contacto directo con el propio autor, por influjo de obras importadas, por parte de otros artistas flamencos o por el viaje de aprendizaje que pintores peninsulares efectuaron al norte de Europa para adaptar su obra. Son conocidos ejemplos de todos ellos, si bien, los más resonados son dos. Por un lado el envío en 1431 del pintor Lluís Dalmau a Flandes, por medio del propio rey Alfonso V, para que aprendiera la nueva estética junto a Van Eyck. Su regreso a Valencia en 1436, y su posterior estancia en Barcelona, generó una fuerte influencia estética. [Fig. 26] Por otro lado, la llegada de otros artistas norteños a Valencia, como Louis Alincbrot, quien estuvo en la ciudad entre 1439 y 1463 (sin obras identificadas además del tríptico del Museo del Prado de los Roiç de Corella, de ca. 1440), o la de su hijo Jordi Alincbrot (documentado entre 1446 y 1460), al que se le ha relacionado con el retablo de *San Lucas* del Museo de Segorbe (Castellón).¹²⁸ [Fig. 27]

¹²⁸ BENITO DOMÉNECH, F., ET. AL., *La clave flamenca...*, op. cit., pp. 28-29.



Fig. 26. Izquierda: tabla de la *Virgen de los «Consellers»*, Lluís Dalmau, 1443. MNAC.
Fig. 27. Derecha: retablo de *San Lucas* del Museo de Segorbe, atribuido a Jorge Alimbrot, ca. 1460. Museo Catedralicio de Segorbe.

Si bien, hay dos artistas, Jaime Baço (Jacomart) y Juan Reixach (Reixac o Rexach), a los que la historiografía había asignado recurrentemente la gran mayoría de las obras del segundo tercio del siglo XV ligadas a la estética flamenca. Ambos, valencianos, se cree que nacieron en torno a 1411 y que realizaron una gran cantidad de muebles hasta su muerte, la de Jacomart en 1461 y la de Reixach después de 1486. El primero de ellos fue al que hasta finales del siglo XX se le asociaban las obras de mayor calidad puesto que se suponía que había sido un pintor docto. Tal hipotética maestría iba relacionada a que en 1442 viajaría a Nápoles por llamamiento del rey Alfonso V el Magnánimo, lugar en el que se encontraría con un San Jorge de Van Eyck, con el que se familiarizaría más con la estética flamenca. Todo ese corpus pictórico se le asoció por dos encargos que se le hicieron pero que no llegó a realizar, por distintos motivos, reencargándose a Reixach.¹²⁹ Si bien, el paso del tiempo lo ha convertido en un personaje enigmático, al que actualmente no se le ha podido asociar certeramente ninguna obra, al que además la inexistencia de descendencia le impide poseer una escuela continuista. Por su parte la figura de Reixach ha ido pasando de un segundo puesto, tras Jacomart, a encabezar la retablística valenciana de estética flamenca. Se han ido documentando una serie de obras, ampliando su volumen de trabajo, el cual no desapareció con su persona sino que proseguiría con el taller de su hijo Jerónimo. Son muchos los datos que nos faltan para

¹²⁹ *Ibidem*, p. 31.

poder completar su aprendizaje, si bien sí que poseemos uno, que muestra que tal influjo flamenco le vino, al menos, por una asimilación estética, dado que antes de 1448 compró una tabla de San Francisco recibiendo los estigmas, de Van Eyck. Su obra no solo se quedó en la ciudad sino que, como sus precedentes, abarcó un amplio espacio, destacando, por la cercanía al sur de Teruel, sus trabajos para el Alto Palancia, concretamente para la Cartuja de *Porta Coeli* (1439), para la Catedral de Segorbe (1447), por medio del dorado de un tabernáculo para la festividad del Corpus, o para la Cartuja de *Vall de Crist* con el retablo de *Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía* de ca. 1454. [Fig. 28.]



Fig. 28. Retablo de *Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía*, Juan Reixach para Cartuja de *Vall de Crist*, ca. 1454. Museo Catedralicio de Segorbe.

Con la llegada del nuevo arte italiano de la mano de pintores viajeros como Paolo de San Leocadio, quien recaló en la Catedral en 1472, la estética flamenca fue reduciéndose en las obras del último cuarto del siglo XV, desapareciendo completamente a inicios de la siguiente centuria.

3.2. RETABLOS DE SARRIÓN Y RUBIELOS

A continuación vamos a enumerar, de un modo cronológico, los distintos retablos *quattrocentistas* de Sarrión y Rubielos de los que hemos conservado algún testimonio visual. No nos centraremos en realizar una mera descripción formal e iconográfica, puesto que de ello ya se ha ido ocupando la historiografía, sino que además expondremos las sucesivas fechas y atribuciones (artistas y comitentes) que de ellos se ha ido dando, para poder intentar fijar unas propias. Asimismo, realizaremos una recreación histórica, lo más amplia posible, de cómo fueron evolucionando dichas obras, haciendo alusión a los espacios por los que se fueron desplazando. Por último, presentaremos el modo en el que fueron concebidas por la ciudadanía, centrándonos especialmente en una de ellas, la de la *Virgen de Mediavilla* de Sarrión, que ha estado históricamente arraigada a la vida de dicha población.

3.2.1. Tabla de La Longitud de Cristo

Es en las postrimerías del siglo XIV, con el asentamiento de los primeros pintores en Valencia, cuando en Rubielos de Mora se adquiere la obra que podemos identificar como vanguardista de lo que será el arte pictórico de la primera mitad del siglo XV en las poblaciones de Sarrión y Rubielos de Mora. Se trata de una única tabla, de 217 x 90 cm., pintada al temple en la que se representa, sobre un fondo dorado, la figura de un Cristo barbado, de pie, inerte sobre el orbe, bendiciendo con la mano derecha y portando la Biblia abierta en su izquierda, en la que pone: «Ego sum / via veritas / et vita alpha / et ho[mega] presimus en uiet / mus. Ego sum / et concilium / deum non est cum imp. / is. Finito» (Ap. 1, 8). [Figs. 29-30] Estéticamente, tanto la frontalidad, como el hieratismo o el marcado dibujo, nos muestran la pertenencia al estilo italogótico, si bien, posee unos rasgos, en el modo de marcar los pliegues de la indumentaria, que presagian un influjo del gótico internacional.



Fig. 29. Izquierda: *la Medida de Cristo* de Rubielos, anónima, último tercio del siglo XIV. Museo de Bellas Artes de Castellón. MONTOLÍO TORÁN, D., “La Longitud de Cristo...”, *op. cit.*, p. 9.
 Fig. 30. Centro: detalle de *la Medida de Cristo* de Rubielos, anónima, último tercio del siglo XIV. Josep Gudiol Ricart, Colección Gudiol, Nº T-79, Archivo Mas.
 Fig. 31. Derecha: *la Longitud de Cristo* de la Catedral de Valencia, anónima, último tercio del siglo XIV. Catedral de Valencia. MONTOLÍO TORÁN, D., “La Longitud de Cristo...”, *op. cit.*, p. 8.

Esta temática, identificada como la *Longitudo Christi*, será recurrente en la pintura aragonesa de entre mediados del siglo XIV e inicios del siglo XVI. Su reiteración derivó de la creencia popular a asimilar esta imagen con una representación fidedigna de la divinidad encarnada, tangible, siendo copiados sus rasgos físicos.

Son varias las representaciones conocidas, entre las que destaca, por ser la primogénita, la que se realizó para la Catedral de Valencia.¹³⁰ [Fig. 31] Su repercusión se ha relacionado a una leyenda valenciana, que indica que, en el siglo XIV, un caballero portugués midió la sepultura del Santo Sepulcro de Jerusalén con el turbante de su siervo musulmán. Al recoger la prenda observó que se había quedado impresa la figura de Cristo, la cual entregaría a Eleonor de Portugal, esposa de Pedro IV de Aragón, quien, hacia 1347, la depositaría en la Seo de Valencia.¹³¹

¹³⁰ Otros lugares en los que encontramos este tema iconográfico representado son: la Iglesia de Santa Eulalia de Palma de Mallorca (ca. 1400), un lugar sin identificar del que procedería la tabla de la Longitud de Cristo del Staatliche Museen de Berlín (atribuida a Jaume Mateu), la iglesia de Santa María la Mayor de Castellón (desaparecida), y la Catedral de Tarragona (Mateu Ferrer, ca. 1502).

¹³¹ MONTOLÍO TORÁN, D., “La Longitud de Cristo...”, *op. cit.*, pp. 9-10.

Su relación con la de la Catedral es evidente, por lo que se cree que su comitente, desconocido, la observaría, encargando una copia a un autor diferente, dadas las claras diferencias pictóricas. Como su comitencia, también su datación y autoría siguen siendo una incógnita. El primero que intenta despejar estas dudas fue el historiador estadounidense Chandler R. Post, quien apreció rasgos italianos, como reminiscencias de Simone Martini (*ca.1284-ca.1344*).¹³² Posteriormente, el historiador Antoni José Pitarch quiso aunarla a los inicios pictóricos de Francesc Comes, hacia 1370 (documentado en Valencia en 1380 y en Mallorca entre 1389-1392).¹³³ Seguidamente realizó una nueva datación, indicando que sería una obra posterior, de hacia 1390, relacionada con el Maestro de Liria.¹³⁴ Actualmente estas tres propuestas han sido rechazadas por el Doctor David Montolío Torán, más proclive a una datación algo anterior, a partir de 1380, y a una pincelada cercana a los Serra, con elementos propios de Ramón Destorrents.¹³⁵

Por su parte, la historia de la misma también sigue sin estar despejada. Sabemos el contexto que la envuelve desde inicios del siglo XX, pero su biografía anterior sigue siendo confusa. En el preludio del siglo pasado ocupaba el centro del retablo de la Vida de la Virgen, que se ubicaba presidiendo la sala capitular de la iglesia de Santa María la Mayor de Rubielos de Mora hasta la Guerra Civil. [Fig. 32] En esa posición sería observado por historiadores y fotógrafos como Elías Tormo, Chandler Rathfon Post o Juan Cabré Aguiló. Sería este último el que, en su visita a la localidad en 1909, daba cuenta de la incongruencia de la tabla con respecto al resto de la obra, indicando que «el cuadro del centro del retablo no parece ser de la misma mano que los restantes»¹³⁶.

¹³² «Salvator Mundi in whose figure majesty and mildness are beautifully fused and in whose type there still linger reminiscences of Simone Martini's models».

POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. III, *op. cit.*, 1930.

¹³³ PITARCH, A. J., «Les arts plastiques...», *op. cit.*, p. 211.

¹³⁴ MONTOLÍO TORÁN, D., «La Longitud de Cristo...», *op. cit.*, pp. 11-12.

¹³⁵ PITARCH, A. J., «Les arts plastiques...», *op. cit.*, pp. 165-182; MONTOLÍO TORÁN, D., «La Longitud de Cristo...», *op. cit.*, pp. 11-12.

¹³⁶ CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 22-23.



Fig. 32. La *Longitud de Cristo* como tabla central del retablo de la *Vida de la Virgen*, Rubielos de Mora, hasta la Guerra Civil en la Sala Capitular de la iglesia de Santa María la Mayor de Rubielos.

Izquierda: Josep Gudiol Ricart, Colección Gudiol, N° T-78, Archivo Mas.

Derecha: Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 5456, Fototeca del Patrimonio Histórico.

Durante la contienda fue expoliada, recuperándose, al final de la misma, en Cartagena. En su regreso volvió a ser ubicada en el centro del anterior retablo pictórico, pero esta vez en la capilla del Nombre de Jesús, la primera del lado de la Epístola. En el preludio de la década de los años 50 fue vendida, por el párroco Juan Pumareta, a cambio de dos ángeles ceroferarios procedentes de Olot, para la ornamentación del sagrario del altar mayor. Pasó a manos privadas, siendo finalmente adquirida por la Diputación de Castellón para formar parte del Museo de la Ciudad, en el que actualmente se encuentra.¹³⁷

De las vicisitudes anteriores al siglo XX, son todo suposiciones. Se han postulado dos posibilidades, ambas por David Montolío Torán, las cuales indicaremos a continuación. Inicialmente se creía que su original destino era la ornamentación del altar de la primera capilla del lado del Evangelio de la antigua iglesia rubielana, consagrada al Salvador: «Item a la parte del Evangelio hay un retablo de pinçel de S. Salvador».¹³⁸ En ella estaría hasta 1515, reemplazándose por un nuevo retablo, obra del pintor Juan Boyra,

¹³⁷ PITARCH, A. J., «Les arts plastiques...», *op. cit.*, pp. 14-15.

¹³⁸ ADZ, Visitas Pastorales, Anthonius Garçia, 1565-1574, f. 204 r, (Rubielos de Mora, 8-XI-1567).

siendo trasladada a la ermita de Santa Isabel hasta ser instalada en el retablo de la *Vida de la Virgen* durante el siglo XIX, como consecuencia de alguna de las tres Guerras Carlistas.¹³⁹ Sin embargo, la última hipótesis que se propuso se basaba en estipular que ese retablo de pincel del Salvador fuese otro sin identificar, por su desaparición, relacionando la *Longitudo Christi* con la antigua imagen que presidiría la capilla del Antiguo Hospital de Rubielos, fundado en 1384 por Juan Rosell y su esposa Romana. Este Hospital estuvo muy ligado a la Cofradía del Salvador de Rubielos, posteriormente denominada de San Francisco y más tarde de la Sangre de Cristo, identificándola como su comitente, teniendo como mediadores al municipio y quizás a la familia Gil de Palomar.¹⁴⁰ Cuando el Hospital fuese trasladado, en 1758, al barrio del Campanar, esta permanecería en la antigua capilla del Hospital, desde la que se trasladaría al centro del retablo de la *Vida de la Virgen* a mediados del siglo XIX.¹⁴¹

A pesar de que son múltiples las incógnitas entorno a esta tabla, en nuestra investigación y por medio de una serie de hallazgos realizados con la revisión de los tomos II y IV de los *Quinque libri* de Rubielos de Mora, creemos podemos ofrecer una resolución a algunas de ellas. Por un lado, sigue siendo un enigma quién fue el comitente, su autor, datación o ubicación inicial. Sin embargo, con respecto a esta última, siguiendo la última hipótesis de David Montolío, creemos acertada la suposición de que no sería la capilla de San Salvador de la antigua iglesia, o que si lo fue, llegó a complementarse con un marco ornamental, dado que el mueble se expone como un «retablo grande de pincel»¹⁴². Sin embargo, tras la construcción de la nueva iglesia parroquial, sí consideramos que sería trasladada a ella, lo que aún no sabemos de qué procedencia. A tal conclusión llegamos al localizar tres fragmentos documentales que indican que en la nueva parroquia existía una capilla de la Longitud, presuponiendo que haría referencia a una en la que se ubicaría la tabla de la *Longitud de Cristo*, siendo

¹³⁹ MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Las Madres Agustinas...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁰ FUMANAL I PAGES, M. Á., y MONTOLÍO I TORÁN, D., “L’influx dels tallers reials d’escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79, 2003, p. 82.

¹⁴¹ MONTOLÍO TORÁN, D., “La Longitud de Cristo...”, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁴² «Item al lado del Evangelio hay una capilla sots invocacion de St. Salvador con un con su altar y lapida. Dizen que es de Joan de Miedes, natural de este lugar y habitante agora de Segorbe».

ADT, APRM, *Quinque Libri*, Tomo II, Visita Pastoral, Andrés Santos, 1554-1581, ff. 424 r-434 v, (3-V-1579).

quizás la primera del lado de la Epístola, actualmente dedicada al Salvador, advocación que no hemos localizado en esta nueva iglesia en el *Quinque Libri* de 1620-1702.¹⁴³

«Item mandamos a dichos jurados hagan hacer tres confesionarios y los dos los pongan en el cuerpo de la Yglesia y el otro en la capilla de la Longitud» (Francisco Ain, Visita Pastoral, 15-XI-1642).

17 de mayo de 1647, Visita Pastoral. Indica la ubicación en la que se debe dar el Santo Sacramento, no en la sacristía sino en la capilla de la Longitud los días festivos y domingos. «No administre el Santo Sacramento de la Eucaristia en el Sacrario sino en la capilla de la Longitud» (Joan Perez de Cuevas, Visita Pastoral, 17-V-1647).

Aunque los interrogantes que nos suscita esta tabla siguen siendo cuantiosos, el aliciente de ella, para con nuestro estudio, se explica al comprender que se trata del primer ejemplo de una tabla gótica que poseemos en este espacio geográfico, en la que ya podemos intuir algunos rasgos pictóricos presentes en múltiples obras que trataremos a continuación.

3.2.2. Retablo de la Virgen Aurora de Mediavilla, de Sarrión

A pesar de que el primer resto pictórico bajomedieval que conservamos de este espacio geográfico se corresponde con la tabla ya descrita, podemos indicar que el retablo precursor de la estética valenciana *quattrocentista* en la frontera entre los reinos de Aragón y Valencia fue el de la *Virgen Aurora de Mediavilla*, de Sarrión. [Fig. 33] Dicha obra no supone solo un hito en el arte fronterizo, sino que por su calidad y significado dentro de la evolución de la pintura valenciana del siglo XV, es uno de los retablos de los que más se han ocupado los investigadores.¹⁴⁴ Estos análisis han estado orientados siempre a analizar formal e iconográficamente el retablo y a teorizar sobre su autoría. Sin embargo, no existe un estudio orientado a comprender su historia a lo largo de sus más de seiscientos años.

¹⁴³ ADT, APRM, *Quinque Libri*, Tomo IV, 1620-1702, ff. 424 r - 434 v.

¹⁴⁴ ALCAHALÍ, B. DE., *Diccionario biográfico...*, op. cit.; TORMO, E., *Levante...*, op. cit., p. 57; GALIANA, J. E., “Nuestro turismo, camino de Levante”, *La Voz de Teruel*, 27-VII-1928, pp.1-2; POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VII, op. cit., 1938; SARALEGUI, L. DE, “En torno a Pere Nicolau”, *Archivo de Arte Valenciano*, 19, 1933, pp. 25-52; *Idibem.*, “Pedro Nicolau”..., op. cit., 1942, pp. 98-152; PITARCH, A. J., “Les arts plastiques...”, op. cit.; HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y...*, op. cit.; ALIAGA, J., *Els Peris i...*, op. cit.; LLANES DOMINGO, C., *L’obrador de Pere...*, op. cit., 2014; etc.



Fig. 33. Retablo de la *Virgen Aurora de Mediavilla* de Sarrión, Pere Nicolau, 1404. MBBAAV. Archivo Pablo Cercós Maícas (10-VII-2018).

El primer dato que de él conservamos se corresponde con una época de pago del mismo, permitiéndonos fechar el mueble y adscribir tanto la autoría como el comitente.

«Noverint universo, quod ego Petrus Nicholai, pictor Valencie civis, scienter et gratia, confiteor et in veritate recognosco vobis venerabili Iohanni Garsie, draperio Valencie, civis absenti ut presenti quod dedistis et solvistis michi, voluntati mee numerado, quinquaginta florenos d'Aragonia ex illa peccunie quantitate quam habere debeo ratione illus retrotabuli quod de presenti Facio ad opus et pro ecclesia loci de *Sarrión* prout in instrumento inde facto in posse notarii infrascripti largius peccunie predictae, non numerate, non habere et recipere a vobis ut predictur et doli, Facio vobis fieri per notarium infrascriptum presentem apocam de saluto. Quod est actum Valentie»¹⁴⁵

¹⁴⁵ La tradición le asociaba un origen ancestral, pre musulmán, indicando que «el haber puesto fuego la infidelidad de los moros cuando dominaban la España, al enrejado de madera que había en su capilla en la iglesia antigua donde entonces era venerada de los fieles, como que era el Santuario de los más fregüentados, y que experimentaban el mayor consuelo de la época tan triste, estando sus puertas abiertas de noche y de día como lugar de refugio, mas no lograron aquellos infieles diabólica intención pues güal otra Zarza misteriosa, ardía y no se quemaba»

BENSO, A., «La Patrona de Sarrión», *Teruel diario*, (Teruel, 2-VI-1928), p. 1.

Se corresponde con un documento firmado el 30 de agosto de 1404 en el que el draper Iohanni Garsie (Juan Garcia) le paga 50 florines de Aragón al pintor Petrus Nicholai (Pere Nicolau) por un retablo para la iglesia de Sarrión.¹⁴⁶ La inexistencia de una descripción del retablo o simplemente la mención de su advocación ha generado una polémica con respecto al mismo, surgiendo algunas voces contrarias a aceptar la relación entre este pagaré y el retablo, destacando al Doctor Antoni José Pitarch quien es más proclive a adscribirlo a la mano de Gonçal Peris en un periodo relativamente posterior, entre 1404 y 1412.¹⁴⁷ Sin embargo, son mayoría las investigaciones que aceptan tal relación puesto que resulta bastante complejo creer que en un breve espacio de tiempo se realizarían dos obras de inmensa calidad para la misma iglesia, una tan relevante para la historia de la localidad y la otra procedente del maestro Nicolau.

Si bien, la labor de pintar un retablo, no podía recaer únicamente en un único artista, aun menos con la profusa actividad del de Pere Nicolau. A pesar de que no sepamos quién colaboraría en la presente obra, a inicios del siglo XX el historiador Luis Tramoyeres Blasco se pronunció indicando que su principal colaborador sería Antonio Pérez (o Antoni Peris).¹⁴⁸

Solucionada una de las polémicas, la otra se localiza en la adscripción de su comitente, si el draper Juan García sería el único o, como indica la Doctora Carme Llanes, un simple firmante que actuase en nombre de los Clavarios de Sarrión.¹⁴⁹ Nosotros optaremos por una tercera, postulando que el infrascrito lo haría como una persona adinerada, gracias al comercio lanar (era pelaire), que actuaría como representante del Concejo de Sarrión, siendo una obra pagada por el propio municipio. A tal conclusión llegamos por dos juicios. Por un lado, el hecho de realizar una obra que representará a la principal devoción de la localidad, siendo razonable su elaboración por medio del conjunto del pueblo, para lo cual se decidiría la contratación del principal pintor de Valencia. El otro recae en la existencia de múltiples testamentos, sin familiaridad aparente, que piden que sus cuerpos sean enterrados en la capilla de la Virgen de Mediavilla, algo que sería ilógico si este ornamentase una capilla de una

¹⁴⁶ LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere...*, op. cit., 2014, pp. 283-284.

¹⁴⁷ PITARCH, A. J., "Les arts plastiques...", op. cit., pp. 185-239; MONTOLÍO TORÁN, D., "Gonçal Peris Sarrià...", op. cit., p. 20.

¹⁴⁸ TORMO, E., "Tramoyeres en el Ateneo de Madrid", *Las Provincias, diario de Valencia*, (Valencia, 11-XII-1911), p. 1; [Sin Firmante], "Ateneo Pedagógico, Conferencia del Sr. Tramoyeres", *Las Provincias*, (Valencia, 7-V-1912), p. 1.

¹⁴⁹ LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere...*, op. cit., 2014, p. 199.

determinada familia o gremio. Somos conscientes de que los documentos localizados son de una fecha tardía, del siglo XVIII (1709-1722), si bien, creemos plausible dicho planteamiento, puesto que no consideramos verosímil que una obra de tal relevancia, si hubiese sido privada, hubiese pasado de ser una propiedad personal a una pública.¹⁵⁰

«Mi cuerpo sea sepultado dentro de la Yglesia Pasarroquial del presente lugar [Sarrión] delante la Virgen de Media Villa»¹⁵¹

«Heclesiastica sepultura bestido de Pro [Presbítero] dentro la iglesia parroquial del lugar de Sarrion en el prresviterio del altar de la Virgen de Media Villa arrimado al ara del altar de cara a la purisima concepcion»¹⁵²

«Heclesiastica sepultura es a saber el de mi Lorenzo Martinez vestido con el abito de San Francisco y el de mi Gesualda Perez con el bendito abito de mi madre y señora Maria santisima del Carmen y ambos dos dentro la iglesia parroquial del lugar de Sarrion en la capilla de la Virgen de Media Villa»¹⁵³

«Eclesiastica sepultura, dentro la iglesia parroquial del lugar de Ssarrion, en la capilla de la Virgen Santissima de Media Villa»¹⁵⁴

«Eclesiastica sepultura, bestidos ambos dos con el Bendito abito de nuestro seráfico padre San Francisco del combento de la Villa de Manzanera, dentro la iglesia parroquial del dicho lugar de Sarrion, en la capilla de la Virgen de Media Villa delante la grada de la Purissima Concepcion»¹⁵⁵

Como en el epígrafe de *contexto arquitectónico: evolución* hemos indicado, aunque la tradición sugiera que este retablo sería el mayor de una antiguo templo parroquial dedicado a Nuestra Señora de Mediavilla, consideramos que nunca fue de este modo, sino que siempre ornamentaría una misma capilla de la iglesia de San Pedro y San Pablo.¹⁵⁶ A pesar de que las Visitas Pastorales de la segunda mitad del siglo XVI son confusas, creemos que siempre estuvo ubicado en el lado del Evangelio, variando de la segunda capilla, tras la del bautismo, a la primera. Así se encuentra en la actualidad y

¹⁵⁰ Por orden cronológico: Antonio Rodilla, Mathias Navarrete, Balthasar Lopez Camarena presbítero, Lorenzo Martinez Monteagudo y Gesualda Perez, Maria Sanchez, y Miguel Navarro Maior y Juana Maria Bronchud.

¹⁵¹ Archivo Histórico Provincial de Teruel [AHPT], Protocolo Notarial, Juan Crisostomo, 1708-1713, ff. 13 r - 14 r, (Sarrión, 20-III-1709).

¹⁵² AHPT, Protocolo Notarial, Joseph Torrecilla, 1715-1722, ff. 8 v - 9 v, (Sarrión, 17-IV-1717).

¹⁵³ AHPT, Protocolo Notarial, Joseph Torrecilla, 1715-1722, ff. 6 v - 7 r, (Sarrión, 27-III-1720).

¹⁵⁴ AHPT, Protocolo Notarial, Joseph Torrecilla, 1715-1722, ff. 27 v - 28 r, (Sarrión, 31-VIII-1721).

¹⁵⁵ AHPT, Protocolo Notarial, Joseph Torrecilla, 1715-1722, ff. 33 v -34 v, (Sarrión, 27-IX-1721).

¹⁵⁶ HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y...*, vol. I, *op. cit.*, pp. 104-105; Ruiz i Quesada, F., "L'art del 1400...", *Retrotabulum*, 6, 2012, p. 7.

así estuvo, al menos, desde la reforma de 1685, puesto que sabemos que en 1739 se posicionaba «à la diestra del celebre Templo Parroquial de Sarrion».¹⁵⁷ Asimismo hay otro dato que nos muestra que este no fue un retablo mayor, y es la ausencia de un edículo para posicionar el sagrario en el centro de la predela del mueble, como sí que lo podríamos observar, por ejemplo, en el retablo de Anento del segundo cuarto del siglo XV, atribuido a Blasco de Grañén, en el de la *Virgen de los Ángeles* de Albentosa de ca. 1410-1420, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, distorsionado en las fotografías que conservamos por una reforma decimonónica, o en el de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora de 1418, obra de Gonçal Peris Sarrià. [Fig. 34]



Fig. 34. Retablo de la *Virgen de los Ángeles*, Albentosa, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, segunda década del siglo XV. Desaparecido desde 1936. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71173, Archivo Mas.

La propia reforma de finales del siglo XVII llevó consigo, no solo la transformación del templo, sino la modernización de los ornamentos interiores, alcanzando a este

¹⁵⁷ FACI, FR. R. A., *Aragon, Reyno de Christo...*, op. cit., p. 505.

emblemático retablo. Su significado hizo que la tabla principal, objeto venerado, a la cual incluso se le llegó a enraizar con la propia mano de San Juan, fuese reornamentada con un marco arquitectónico a la moda.¹⁵⁸ [Fig. 35] Por su parte, el resto de las tablas se dispersarían por el templo, conservándose a principios del siglo XX entre la capilla del Bautismo, la Sacristía y la falsa, donde estarían hasta la venta del mueble.¹⁵⁹ Posiblemente a causa de esta fragmentación las partes más delicadas, como las entrecalles y el guardapolvos, desaparecerían. [Fig. 36]



Fig. . 35. Capilla de la Virgen de Mediavilla, Sarrión. Archivo fotográfico Alberto Benso, 1931.

Fig. 36. Coronación del retablo de la Virgen de Mediavilla de Sarrión, Pere Nicolau, 1404. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 2759, Fototeca del Patrimonio Histórico.

Tal devoción la advertimos en multitud de restos documentales, desde los que nos muestran que en el siglo XVIII era un hecho de peregrinación en el entorno geográfico,¹⁶⁰ hasta los que verifican que los enlaces matrimoniales nunca se realizaron, hasta 1982, en el altar mayor sino frente a la Virgen de Mediavilla.¹⁶¹ Asimismo lo

¹⁵⁸ *Ibidem*; AGUSTÍN GÓMEZ, M., *Apuntes históricos...*, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁵⁹ J. T. R., "Remitido, excursión a Sarrión", *Diario de Teruel*, (Teruel, 12-III-1903), p. 1; CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*; BENSO, A., "La Patrona...", *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁰ FACI, FR. R. A., *Aragon, Reyno de Christo...*, *op. cit.*, p. 505.

¹⁶¹ Un ejemplo lo tenemos con la boda de 1928 entre Carolina Vidal Tomás y Manuel González Casas.

podemos advertir en otros hechos como fue la estampación de la tabla en diversos grabados o medallas al menos desde el siglo XIX, o que en la gran mayoría de los testamentos sarrionenses de los que disponemos entre los siglos XVIII y XIX entregaban a la Lumbraria de la Virgen de Mediavilla una limosna para su continua iluminación.¹⁶² [Fig. 37] Contamos con una fotografía del altar mayor iluminado por velas a inicios del siglo XX, que emplearemos como un ejemplo de cómo se contemplaría continuamente el propio mueble mariano. [Fig. 38]



Fig. 37. Litografía de la *Virgen Aurora de Mediavilla*, de Vicente Aznar, del siglo XIX. Archivo Pablo Cercós Maicas.

Fig. 38. Retablo de *San Pedro y San Pablo* iluminado. Archivo fotográfico Alberto Benso, ca. 1930.

Por su parte, las 18 escenas correspondientes a las calles laterales, el ático y la predela, fueron adquiridas por el coleccionista estadounidense Charles Deering (1852-1927) a principios del siglo XX.¹⁶³ No sabemos cómo se realizaría dicha transacción, si

EL CORRESPONSAL, “Desde Sarrión, boda distinguida”, *Teruel: diario*, (Teruel, 5-XI-1928), p. 2.

¹⁶² En 1928 se le hace entrega al Tenor Juan García de una medalla que «representa a la Virgen de Mediavilla con el Niño Jesús en brazos y rodeada de ocho figuras más».

[SIN FIRMANTE], “La medalla para el tenor de Sarrión”, *Teruel: diario*, (28-II-1928), p. 3.

¹⁶³ En la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 fue expuesto, perteneciendo a la colección Deering. Será Ch. Post quien, en ella, lo identifique como el retablo de Sarrión.

bien, creemos que sería de un modo turbio, sin el conocimiento del pueblo, puesto que conservamos un artículo de 1928, firmado por un sarrionense, que indica que esas obras de traslado se realizaron «hace 90 años», asegurando que esa era una fecha verídica, dado que «todos estos datos son ciertos e históricos puesto que obran en el archivo de esta Iglesia», archivo del que no podemos hacer uso dada su inexistencia.¹⁶⁴

Actualmente sigue siendo una incógnita el modo y el año en el que se generó dicha acción, si bien, la Doctora Carme Llanes indica que sería entre los años 1910 y 1920 cuando se las llevaría para ornamentar primero el palacio Maricel de Sitges y luego el castillo de Tamarit.¹⁶⁵ Este rango cronológico podemos reducirlo unos años, entre el 1910, siendo aún visible por Juan Cabré Aguiló, y el 1917, apareciendo en una fotografía del Archivo fotográfico del Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona [AFAHCB].¹⁶⁶ [Fig. 39]



Fig. 39. El Salón Azul del palacio Maricel de Sitges con la predela y el ático del retablo de Sarrión en la parte derecha, ca. 1917. Francesc Serra Dimas, AFAHCB.

En dicha propiedad permanecería hasta su definitiva subasta, por medio de la casa Sotheby's Madrid en 1986, y adquisición, por la Comunidad Valenciana con destino al

POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VII, *op. cit.*, p. 788.

¹⁶⁴ BENSO, A., "La Patrona...", *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁵ LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere...*, *op. cit.*, 2014, p. 200; BASSEGODA, B., y DEMÈNECH, I., "Charles Deering y el palacio Maricel de Sitges (Barcelona)", en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicacions i Edicions UB, 2011, pp. 35-57.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 46-49.

Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se encuentra actualmente. El precio alcanzado por la obra muestra su relevancia histórica, ya que, frente a los 15 o 25 millones hasta los que se esperaba que llegase la puja, fue comprado por 32.000.000 de pesetas.¹⁶⁷

Por su parte, «la hermosa Virgen sedente de Sarrión», permanecería en la población hasta su desaparición en 1936.¹⁶⁸ No sabemos qué sucedió con ella puesto que hay una completa falta de documentación. La tradición historiográfica se decantaba por su quema, al igual que un sector de la tradición oral.¹⁶⁹ Doña Pilar Rodrigo nos confesó en una entrevista que la tabla ardió el 24 de septiembre de 1936, dos días antes del asesinato de Felipe Rodrigo Alcodori, oriundo de Sarrión, quién intentaría ocultarla sin éxito. Por su parte, existe otro relato oral que indica que lo que realmente se quemó no fue la tabla sino un cortinaje con el rostro de la Virgen que la ocultaba, como nos relató la tía Bárbara Calvo, a quien se lo transmitió un conocido suyo vecino de Sarrión y espectador de la tragedia, Don Juan Miguel Espiguero.

En conclusión, no sabemos ni cuándo, ni cómo, ni si finalmente sería destruida. De lo que sí tenemos constancia es que en julio de 1938, tras ser volada parte de la iglesia por el bando republicano en su retirada ante la presencia de las tropas franquistas, estas observarían que tanto la tabla gótica como otros elementos ornamentales, habían desaparecido.¹⁷⁰

Una vez finalizada la guerra, y como muestra del ferviente significado que esta imagen profesaba en la población, en los primeros años de la década de 1940, al menos desde el 12 de diciembre de 1942, se realizó una escultura similar a la antigua, elaborada en Valencia, que se ubicaría en un nuevo retablo de madera realizado por el carpintero sarrionense Antonio Agustín. [Fig. 40]

¹⁶⁷ BALLESTÉ, J., “El retablo de Pere Nicolau se adjudicó a Valencia”, *ABC*, (3-VII-1986), p. 115.

¹⁶⁸ TORMO, E., “Tramoyeres en el...”, *op. cit.*, p. 1; [Sin Firmante], “Ateneo Pedagógico...”, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁹ Por ejemplo, Francesc Ruiz menciona que fue quemada: RUIZ I QUESADA, F., “L’art del 1400...”, *Retrotabulum*, 6, 2012, p. 7.

¹⁷⁰ [SIN AUTOR], “Nuestros soldados honraron la memoria de Calvo Sotelo con una derrota formidable del enemigo”, *El Diario Palentino*, (Palencia, 14-VII-1938), p. 4.



Fig. 40. Estado actual del retablo de la capilla de la Virgen Aurora de Mediavilla, Sarrión.

Estéticamente, el retablo se compone por 19 imágenes, a las que deberíamos sumarles las indocumentadas entrecalles y polsera. Su distribución se divide en dos partes, el cuerpo principal, compuesto por tres calles, con tres escenas las laterales y dos la principal, y tres áticos, uno por calle; y el banco, subdividido en nueve casas, con imágenes de papas, santos y mártires.

Conjuntamente representan el tema de los *Siete Gozos de la Virgen María*, recurrente tanto en pintura de la primera mitad del siglo XV como propiamente de la de Pere Nicolau.¹⁷¹ Este se inicia con la Anunciación (*Lc.* 1, 26-38), dividida en dos escenas contrapuestas en los áticos de las calles laterales, siguiendo modelos florentinos importados por la estética de Starnina. Tras ella comienza una lectura que, leyendo las tablas de las calles laterales de izquierda a derecha y de arriba abajo, nos narra el *Nacimiento de Cristo* con la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Reyes*, la

¹⁷¹ Un ejemplo llamativo lo tenemos con el propio Pere Nicolau. Entre 1400 y 1404 son cuatro retablos los que le encargaron con la misma temática que el de Sarrión.

Resurrección, la *Ascensión*, el *Pentecostés* y la *Dormición y Asunción de la Virgen*. Tras ellas estaría la *Coronación* que se posiciona en la parte superior de la calle central y, sobre esta, rematando el retablo, un Calvario compuesto por la Virgen, San Juan y Cristo crucificado; y debajo de la misma encontramos la tabla principal de la *Virgen entronizada con el niño*. Son estas dos tablas las que poseían una mayor calidad de la obra, creyendo posible la participación del propio Nicolau. En la tabla central, conocida a través de diversas instantáneas, advertimos una mayor dulzura y delicadeza que en el resto de fragmentos del retablo, con una Virgen que, con la mirada, incluye al espectador en la composición. Esta escena se enmarca en un trono brocado con dosel y ocho ángeles cantores, músicos y floreros, cuatro en cada parte. [Figs. 41]



Figs. 41. Tabla de la *Virgen Aurora de Mediavilla*, retablo de la Virgen de Sarión, Pere Nicolau, 1404. Izquierda: Archivo fotográfico Alberto Benso, ca. 1930. Derecha: detalle de la *Virgen*. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71252, Archivo Mas.

Por su parte, la predela se compone, de izquierda a derecha, por *San Gregorio*, *San Lorenzo*, *Santa Catalina*, *San Juan Bautista*, la *Santísima Trinidad*, *San Antonio Abad*, *Santa Lucía*, *San Vicente Mártir* y *San Valero*. De ellas hay dos, las ubicadas en los extremos, que siempre han poseído una identificación polémica. Por un lado podemos certificar que el primero de ellos sí sea *San Gregorio* puesto que se conservan restos de una paloma hablándole a su oído derecho, como indica la tradición. Por su parte la

imagen de San Valero, aunque no posea ningún elemento que lo caracterice, creemos que sería él dado que va ataviado como obispo, rango al cual llegó en Zaragoza, y que también aparece *San Vicente Mártir*, santo junto al que fue torturado, aunque no asesinado, y que además fue su maestro. [Fig. 42]



Fig. 42. Predela del retablo de la *Virgen de Sarrión*, Pere Nicolau, 1404. MBBAAV.

A pesar de que actualmente encontremos un conjunto pictórico bastante deteriorado, compuesto por colores muy apagados, no sería así como se realizaría, lo que el paso del tiempo y las inclemencias a las que estuvo sometido han mermado su calidad. Son dos las descripciones que poseemos de cómo se encontraban, a inicios del siglo XX, las tablas laterales y la predela:

«Se encuentra todo deshecho, mal conservadas sus tablas en las falsas de la iglesia y únicamente se ha conservado la tabla central de la Virgen que es objeto todavía de la veneración de los fieles»¹⁷²

«Con los colores pasmados a causa de las peripecias sufridas por el documentado retablo de Sarrión, que sirvió hasta ¡de palomar rural!»¹⁷³

Por su parte, de la tabla central contamos con más restos documentales que nos indican que su colorido llegó hasta su destrucción. Existe ya con una cita del siglo XVIII que rememora cómo se encontraría esta tabla central, «pintada sobre tablas, con tal primor, que admira à los diestros Artífices, y se conservan tan vivos los colores, como si oy saliera de la mano, que la formò».¹⁷⁴ Misma característica que aún poseía en 1928, «esta imagen esta pintada sobre tablas de madera; los colores se conservan tan vivos, como si estuvieran recientes; su hermosura arrebató los corazones; y lo magestuoso de su cista, causa la más rendida veneración y respeto al original que representa; es común tradición ser obra del evangelista San Lucas».¹⁷⁵

¹⁷² CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo Monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 21-24.

¹⁷³ SARALEGUI, L., «Pedro Nicolau»..., *op. cit.*, 1941, p. 106.

¹⁷⁴ FACI, FR. R. A., *Aragon, Reyno de Christo...*, *op. cit.*, p. 505.

¹⁷⁵ BENSO, A., «La Patrona...», *op. cit.*, p. 1.

En conclusión, y pese a los desperfectos que posee actualmente la propia obra, nos encontramos ante un retablo de un imprescindible significado para comprender la pintura valenciana de la primera mitad del siglo XV y, especialmente, la del espacio fronterizo. Como consecuencia del fluido contacto que conlleva el comercio, las poblaciones circundantes emplearán este mueble, su advocación, pincelada y esquemas compositivos, como ejemplo para la confección de una amplia cantidad de retablos. Entre ellos cabe destacar el retablo de la *Virgen de los Ángeles* de Albentosa (segunda década del siglo XV, atribuido a Gonçal Peris Sarrià), el de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora (1418, Gonçal Peris Sarrià), el de los *Siete Gozos de la Virgen* de Puertomingalvo (ca. 1936, atribuido a Gonçal Peris Sarrià) o el de la *Virgen, San Martín y Santa Águeda* de la ermita de San Roque de Jérica (primer cuarto del siglo XV, Jaume Mateu).¹⁷⁶ [Figs. 43-44]



Fig. 43. Retablo de la *Virgen de Gracia* de Puertomingalvo, Gonçal Peris Sarrià, ca. 1936 (Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City). Instituto Amatller de Arte Hispánico, Archivo Mas.

Fig. 44. Retablo de la *Virgen, San Martín y Santa Águeda* de la ermita de San Roque de Jérica, Jaume Mateu, primer cuarto del siglo XV (desaparecido). Instituto Amatller de Arte Hispánico, Gudiol Ricart, N° V-59, Archivo Mas.

¹⁷⁶ RUIZ I QUESADA, F., “Del obispo Sopera...”, *op. cit.*; *Ibidem*, “Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico”, *Retrotabulum*, 18, 2016. [En: <http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/18%20retrotabulum.pdf> (fecha de consulta: 16-V-2019)].

3.2.3. Retablo de la Vida de la Virgen de Rubielos

Como ya hemos indicado, con la obra sarrionense se inician una serie de retablos marianos que poblaron el propio espacio fronterizo. De todos ellos, el único que aún se conserva en el mismo municipio para el que fue concebida es el de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora, si bien, ya no lo hace en el espacio originario, el de la antigua iglesia de Nuestra Señora, sino en el actual templo parroquial de Santa María la Mayor. [Fig. 45]



Fig. 45. Retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora, Gonçal Peris Sarrià, 1418. Archivo Pablo Cercós Maícas (3-IX-2018).

Son diversos los investigadores que se han ocupado de estudiar formal y estéticamente este mueble puesto que tanto sus grandes proporciones, 7 x 5,5 m., como su calidad y buena conservación, lo encumbran al podio de los más emblemáticos retablos valencianos del gótico internacional, junto a muebles de la talla del retablo valenciano de *San Jorge* del Centenar de la Ploma, atribuido a Miquel Alcanyis hacia 1420, conservado actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres; o del de *San Martín, Santa Úrsula y San Antonio* de Gonçal Peris Sarrià, 1443, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.¹⁷⁷ [Figs. 46-47]



Fig. 46. Izquierda: retablo de *San Jorge*, Miquel Alcanyis ca. 1420, Victoria and Albert Museum de Londres.

Fig. 47. Derecha: retablo de *San Martín, Santa Úrsula y San Antonio*, Gonçal Peris Sarrià, 1443, MBBAV.

El mueble, aunque despojado de algún fragmento de la predela o del supuesto ático, cuenta actualmente con un total de 78 escenas, repartidas entre el banco, el sotobanco, el cuerpo central, las entrecalles, las cumbreras y el guardapolvos.¹⁷⁸ Está dedicado a la

¹⁷⁷ MIQUEL JUAN, M., “El gótico internacional en la ciudad de Valencia El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya: Revista de arte*, 336, 2011, 191-213; RUIZ QUESADA, F., y GÓMEZ FRECHINA, J., “En torno al retablo de San Martín de Portaceli y sus autores: El Maestro de Martí de Torres y Gonçal Peris Sarrià”, *Retrotabulum*, 14, 2014.

¹⁷⁸ Descripción formal e iconográfica del mueble: MAÑAS, F., *Retablo de la Virgen...*, *op. cit.*; RODRIGO ZORZOSA, C., “El retablo de Rubielos...”, *op. cit.*, pp. 43-53.

Virgen, por lo que el *grosso* de las representaciones alude a su figura, siendo el cuerpo central el espacio en el que localizamos todas ellas. Este se compone de cinco calles, con cuatro pisos en las laterales y tres en la central, a lo que hemos de adherirle los áticos de las naves laterales, en los que se representa a los cuatro evangelistas, quedando el central sin imagen, por su desaparición, siendo lo común que en esta se realizase un *Calvario* o un *Dios Padre*. Este espacio central posee una narración cronológica que transcurre por las calles laterales de izquierda a derecha y de arriba abajo. De este modo aparecen: *Anunciación a Santa Ana*, *Abrazo de Santa Ana* y *San Joaquín ante las puertas doradas*, *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de María en el templo*, *Esponsales de la Virgen* y *San José*, *Anunciación a la Virgen*, *Nacimiento de Cristo* y *Adoración de los Pastores*, *Epifanía*, *Presentación de Jesús en el Templo*, *Huida a Egipto*, *Jesús ante los Doctores*, *Resurrección*, *Ascensión*, *Pentecostés*, *Anunciación a la Virgen de su Muerte* y *Despedida de la Virgen ante los Apóstoles*. La calle central concluye la propia sucesión descriptiva por medio de la *Dormición* y *Asunción de la Virgen* y de la *Coronación*, esta vez leídas de abajo arriba, omitiendo la tabla central en la que debería situarse la titular del retablo, una Virgen entronizada con el Niño en brazos, la cual se encuentra desaparecida.

El banco, con sus diez escenas, es el otro espacio en el que podemos contemplar una representación narrativa de otra historia divina como es la Pasión de Cristo. De izquierda a derecha encontramos: *Lavatorio de los pies*, *Oración en el huerto*, *Última Cena*, *Prendimiento de Cristo*, *Flagelación*, *Cristo camino del Calvario*, *Descendimiento*, *Santo Entierro*, *Descendimiento de Cristo a los Infiernos* y *Mensaje de la Resurrección a las Santas Mujeres*. [Fig. 48]



Fig. 48. Banco del retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora, Gonçal Peris Sarrià, 1418. Archivo Pablo Cercós Maícas (3-XI-2018).

Por último localizamos figuras aisladas de Santos en las entrecalles y la polsera, y de Profetas en el sotobanco, identificados por sus símbolos o por unas filacterias en las que aparecen escritos sus nombres. En el guardapolvos, a su vez, encontramos también

ángeles serafines, en el marco superior, y escudos del comitente del mueble, que reflejan que este fue el pueblo de Rubielos de Mora.¹⁷⁹ [Fig. 49]



Fig. 49. Escudo de Rubielos de Mora, pulsera del retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora, Gonçal Peris Sarrià, 1418. Archivo Pablo Cercós Maícas (3-XI-2018).

Estéticamente observamos una obra que traspasa las características del primer gótico internacional que residían en el retablo de Sarrión, avanzando hacia un mueble más naturalista. Las escenas van congregando a un mayor número de figuras que dialogan de un modo más naturalizado, gesticulando, generando diversas narraciones en una misma escena. Para la consecución de ello serán imprescindibles tanto los expresivos rostros como los movimientos corporales. A su vez, se va perfeccionando la técnica, intensificando en la plasmación de un mayor detallismo, desarrollando escenas cada vez más minuciosas, destacando el movimiento y el lujo de los ropajes. A ello hemos de sumarle la clarificación de los colores, equilibrando una composición que, a pesar de seguir empleando tonos llamativos como los rojos, van siendo cada vez más verosímiles. Aun así, en este avanzar reside la impronta de Nicolau, permanente especialmente en unos esquemas compositivos que no desaparecerán hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVI, como son los de la *Resurrección* o la *Asunción*. Tal influjo hace que podamos relacionar este mueble con los de Bilbao o Sarrión, de Nicolau, o especialmente con el de Albentosa, atribuido al propi Gonçal Peris Sarrià y que posiblemente se realizase en una fecha cercana. Todos estos avances estéticos podemos observarlos en gran parte de las escenas del mueble, siendo las que mejor lo escenifican las del banco, de mayor calidad. Entre ellas hay dos en las que ese progreso hacia el naturalismo, con escenas narrativas, con la proliferación de figuras que se mueven individualmente, con ostentosos ropajes, etc., se observan con mayor claridad; ellas son las de *Cristo camino del Calvario* y el *Descendimiento*. [Fig. 50]

¹⁷⁹ Escudo dividido en dos cuarteles, localizando en la izquierda las barras de Aragón y en la derecha un castillo, relacionado con el origen castrense de la población.



Fig. 50. *Cristo camino del Calvario y Descendimiento*, predela del retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos de Mora, Gonçal Peris Sarrià, 1418. Archivo Pablo Cercós Maícas (3-XI-2018).

Desde un principio la historiografía lo fechó, conjuntamente, en el primer cuarto del siglo XIV, si bien, su autoría siempre estuvo marcada por la polémica, aunándose el pincel de diversos artistas, solos o aliados, como Pere Nicolau, Marçal de Sas, Antoni Peris, Gonçal Peris o Gonçal Peris Sarrià. Juan Cabré Aguiló y Elías Tormo fueron los primeros en hablar de él, aunque sin adscribirle una autoría, más allá de relacionarlo con el de Albentosa.¹⁸⁰ Tras ellos, el historiador americano Chandler Post lo adscribió a Marçal de Sas, autor que Leonardo Saralegui también empleó junto a Pere Nicolau, al cual Post lo readscribiría en 1950.¹⁸¹ Posteriormente Hériard Dubreuil advirtió una mano distinta a Nicolau, relacionándolo con su taller, concretamente con su sobrino y heredero Jaume Mateu.¹⁸² Una década después, el Doctor Antoni José Pitarch vuelve a variar su autoría, imponiendo a uno de los principales pintores del Internacional como Gonçal Peris, mismo al que lo adscribirá la Doctora Matilde Miquel Juan.¹⁸³ Este conflicto llevará a Aliaga Morell a describirla como una pintura anónima, un

¹⁸⁰ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, f. 22r-23r; Tormo, E., *Levante, op. cit.*, p. 58.

¹⁸¹ Post, Ch. R., *A history of Spanish...*, vol. III y IV, *op. cit.*; SARALEGUI, L., "Pedro Nicolau"..., *op. cit.*, 1941, pp. 76-107; *Ibidem*, "Pedro Nicolau"..., *op. cit.*, 1942, pp. 98-152.

¹⁸² HÉRIARD DUBREUIL, M., "Le Gothique á Valence", *L'Oeil*, 234-235, 1975, pp. 12-19; *Ibidem*, "Une étape significative du gothique international valencien: le Retable de Rubielos Hériard Dubreuil, M; y Ressort, C., de Mora (Teruel)", en *Hommage à Michel Laclotte*, París, Electa, 1994, pp. 105-111.

¹⁸³ PITARCH, A. J., "Les arts plàstiques...", *op. cit.*, pp. 164-239; MIQUEL JUAN, M., "Relaciones artísticas...", *op. cit.*, pp. 241-246.

desconocimiento que no se repuso hasta la localización y publicación, en 2011, de un ápoca de su pago, estableciendo definitivamente la autoría y la datación.¹⁸⁴

«Die marti VIII mensis februarii anno XVIII. Sancius Dominguez, notario, civis Valencie, sindicus et protonotarius universitatis loci Rubiols ut constat e dicto sindicatu cum instrumento publico facto in dicto loco de Rubiols [...] quindecim florenos auri Aragonia, quos gratiose promisistis dare et solvere retablo et tabernaculo altaris maioris ecclesie dicti loci, subinvocatione *Beate Marie*. Modum solutionis XV florenos dedistis et solvistis Gondisalvo Pérez alias Sarrià, pictori Valencie vicini, in solum prorrata precii iamdicti per ipsum picti»¹⁸⁵

Este documento asimismo nos sirve para identificar el espacio para el que este se encargó, para el «altaris maioris» de la iglesia de Santa María de Rubielos, razón por la cual la advocación del retablo es la de la Virgen. Así estuvo hasta, al menos, la erección del nuevo templo parroquial. A pesar de que diversos autores han confirmado que este sería reubicado ya en 1620, en realidad no hay ningún documento que así lo muestre, ignorando tanto la fecha de su traslado como si este se hizo anteriormente a otro espacio.¹⁸⁶ Sabemos que el 9 de septiembre de 1620 se documenta la mudanza de algunos objetos de un templo a otro, entre los cuales se encuentran dos retablos, el de las Ánimas y el de Santa Lucía.

«A trenta dias deste mes de agosto, domingo, se baxo la campana grande de la Iglesia vieja, y la truxo la jente a la nueva en un carro. Y tambien la pila de baptismo [...] Miercoles 9 de septiembre [...] la jente comenzo a arrancar los bancos, y los traxeron a la Iglesia nueva [...] y los caxones que estavan en la sacristia y todo lo que en la Iglesia vieja havia, que se devia traer a la nueva, y esto sin que costasse cossa alguna al lugar. Tuxeron los altares de S^a Luzia y de las Animas, que el de las Animas es del lugar, y el de S^a Luzia no tiene dueño [...]. Hizose pregon que los que pretendan derecho en los otros altares les mostrasen dentro de cierto plazo donde no passado aquel los tendria el lugar por suyos»¹⁸⁷

¹⁸⁴ ALIAGA, J., *Els Peris i...*, op. cit., pp. 127-129.

¹⁸⁵ LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere...* vol. II, [Tesis doctoral], op.cit., pp. 68-69.

¹⁸⁶ MARTÍNEZ RONDAN, J., *Rubielos de Mora...*, op. cit.; LLANES DOMINGO, C., *L'obrador...* op. cit., [Tesis doctoral], p. 524; FUMANAL I PAGES, M. A. y MONTOLÍO I TORÁN, D., «L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola», *Bletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79, 2003, p. 82.

¹⁸⁷ MARTÍNEZ RONDAN, J., *El templo parroquial...*, op. cit., pp. 70.

Quizás este mueble se transportase posteriormente, sin dejar un rastro documental, dado que la remodelación y rebautización del antiguo templo, bajo la advocación de San Ignacio de Loyola, lo obligaría a apartarse de la presidencia del mismo, siendo imposible su disposición en alguna capilla lateral, dado el reducido tamaño de las mismas. Sin embargo, si esta llegó a llevarse a cabo, el retablo no se posicionaría en el altar mayor, dado que se adquirió uno nuevo escultórico para tal fin, por tanto, se resguardaría en una capilla secundaria, pudiendo ser en la que se cobija actualmente, la primera del lado del Evangelio, propiedad de una de las principales familias rubielanas de los siglos XVII y XVIII, los Tonda-Serret y posterior Villasegura. De este modo, si la hipótesis fuese correcta, la obra no perdería todo su *status* al pasar a ornamentar la segunda capilla más importante del templo, propiedad de una significativa familia que será, entre otras cosas, la causante de la consecución del título de Colegiata en 1698.

Por otro lado, cabe otra posibilidad, aceptada por una parte de la tradición oral rubielana, como es la reubicación en otro templo menor como sería la ermita de San Roque, la cual se comenta que presidiría en el siglo XIX, siendo para ello necesaria su escueta fragmentación, en la parte superior, para su adecuación al espacio.¹⁸⁸

Sea como fuere sabemos que en 1909 este se ubicaba en la Sala Capitular de la iglesia parroquial, a los pies, en el lado de la Epístola, convirtiéndose en una pieza de ajuar privado.¹⁸⁹ [Fig. 51] Posteriormente, entre 1936 y 1939, sería desmontado y trasladado a Cartagena, salvándose de la destrucción de los objetos que se mantuvieron en la iglesia. Con la conclusión belicista sería recuperado por el Servicio de Recuperación del Patrimonio en la propia ciudad murciana, regresando al templo parroquial, reubicándose en el espacio actual, en la capilla del Salvador, primera del Evangelio.¹⁹⁰ Desde entonces la obra ha sufrido dos intervenciones, una perjudicial en 1950 y otra de mayor calidad entre 1986-87, recuperándose la magnificencia de antaño.¹⁹¹ [Fig. 52]

¹⁸⁸ Así nos lo narró, en una entrevista de 9 de septiembre de 2018, la rubielana Ana Villanueva Buerguete.

¹⁸⁹ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, f. 22r-23r.

¹⁹⁰ LLANES DOMINGO, C., *L'obrador...* *op. cit.*, [Tesis doctoral], p. 524.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 502.

Restauración de los años 80, llevada a cabo por D^a Sonsoles Martín Morán y D Xabier Martiarena Lasa, con un costo de 1500000 pesetas aportado por la DGA.

APRM, sin sección, sin Caja, sin N° de expediente, carta con fecha del 27 de agosto de 1986.



Fig. 51. Izquierda: Retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos, Gonçal Peris Sarrià, 1418., ca. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 5456, Fototeca del Patrimonio Histórico.
Fig. 52. Derecha: Restauración del retablo de la *Vida de la Virgen* de Rubielos, Gonçal Peris Sarrià, 1418. Archivo Mas, 1986, Colección Mas, M-245.

En la instantánea tomada por Juan Cabré Aguiló apreciamos dos elementos incoherentes que recubrían dos faltas del mueble. Por un lado la hornacina que rellenaba la tabla central del banco y del sotobanco y que, aunque algún autor haya indicado que inicialmente estarían ocupadas por dos tablas policromadas que podrían ser una Crucifixión o un Cristo Varón de Dolores, realmente sería el emplazamiento para ubicar el sagrario.¹⁹² Este tabernáculo también aparece reflejado en el ápoca de 1418, pero son las Visitas Pastorales del siglo XVI las que nos lo describen de un modo mejor.

«Item visito su S^a el Sancto Sacramento el qual esta en el altar mayor en un tabernaculo dorado dentro una arquilla de plata en ocho formas pequena, Item el tabernaculo es dorado y pintado con su llabe y çerrojo»¹⁹³

La otra carencia del mueble, al corresponderse con la imagen central, históricamente ha recibido un mayor número de análisis. En la fotografía de Juan Cabré apreciamos como este estaba ocupado por la tabla ya comentada de la *Longitud de Cristo* de Rubielos. Como advertía desde inicios del siglo XX Juan Cabré no era la imagen

¹⁹² RODRIGO ZORZOSA, C., “El retablo de Rubielos...”, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹³ ADZ, Visitas Pastorales, Anthonius Garçia, 1565-1574, f. 204 r, (Rubielos de Mora, 8-XI-1567).

originaria, «el cuadro del centro del retablo no parece ser de la misma mano que los restantes», si bien permaneció ahí durante al menos la primera mitad del siglo XX.¹⁹⁴ La historiografía indicó que, como era costumbre, originariamente esta era una tabla pictórica que representaba, como las de Sarrión y Albentosa, una Virgen entronizada con el Niño Jesús en su rodilla izquierda y un coro angelical a su alrededor.¹⁹⁵ Sin embargo, al acercarnos a la Visitas Pastorales, observamos cómo en realidad esta sería una imagen de bulto, siguiendo un modelo de retablo mixto que, aunque menos usual, estuvo muy presente en la retablística del gótico internacional, incluso en poblaciones cercanas a Rubielos.

«Hallo el Sancto Sacramento en siete formas dentro de una causilla de plata en un tabernaculo decente cerrado con su llave y el retablo era de pinzel con una imagen de Nuestra Señora de vulto en medio»¹⁹⁶



Fig. 53. Izquierda: Retablo Mayor de la ermita de San Féliu de Xátiva. Enrique Cardona, Colección Enrique Cardona, ca. 1928, N° 792, AGFDV.

Derecha: Retablo Mayor de la ermita de San Féliu de Xátiva en la actualidad.

¹⁹⁴ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 12/22 y 12/23.

¹⁹⁵ RODRIGO ZARZOSO, C., “El retablo de Rubielos...”, *op. cit.*, pp. 43.

¹⁹⁶ ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, f. 466 v, (Rubielos de Mora, 1-VI-1554).

Los ejemplos más significativos de estos retablos mixtos son el mayor de Alpuente, dedicado a la *Virgen* (anónimo, último cuarto del siglo XIV), conservado actualmente en la iglesia del Collado de Alpuente, y el mayor de *San Feliu de Girona* y a *San Félix de Lyon* de la ermita de Sant Feliú de Játiva (hermanos Cabanes, segundo cuarto del siglo XV). [Fig. 53] Si bien había otros, siendo el más interesante el retablo mayor de la *Virgen Mosqueruela* (Teruel).¹⁹⁷

Consideramos que esta escultura de bulto sería una obra precedente, venerada en la localidad, para la que se decidió realizar un ornato «a la moderna», depositando las restantes partes en otros templos locales, como la ermita de Santa Bárbara.¹⁹⁸ Concretamente se correspondería con la imagen central del retablo mayor precedente, escultórico, que se cree que elaboraría Pere Moragues hacia 1387.¹⁹⁹ Esta escultura se perdería antes del siglo XX, y se considera que pudo haber llegado al Convento del Desierto de las Palmas de Castellón en el cual se encontraría actualmente.²⁰⁰

Dicha devoción la advertimos al observar que la gran mayoría de los testamentos que conservamos desde el siglo XVI otorgan un dinero a la Lumbraria de la Virgen, como lo hacían en Sarrión. Como anteriormente no conservamos documentos visuales que nos muestren el efecto que producía tal iluminación. Si bien, en este caso poseemos una referencia a cómo se encendían dichas luces, algo que, aunado a la fotografía de Benso del retablo mayor de Sarrión iluminado, puede ayudarnos a comprender no solo el efecto sino el propio acto de iluminar.

«Item mandamos que, por havernos contado, es indecencia que se suban encima el altar a encender las lumbres que estan delante la Virgen que no suban en manera alguna y en particular quando esta en la yglesia la gente y que para evitar dicho acto indicar que con una cana larga se pueden encender y matar las luces que hubiese altar»²⁰¹

¹⁹⁷ ADZ, Visitas Pastorales, Diego Espes de Sola, 1543-1554, f. 455 r, (Mosqueruela, 20-V-1554).

Otros muchos ejemplos: en Puertomingalvo (visita del 22-V-1554, ff. 457 r – 458 v), Valdelinares (visita del 26-V-1554, f. 460 v), Alcalá de la Selva (visita del 26-V-1554, ff. 461 r - 461 v), El Castellar (visita del 27-V-1554, f. 462 r), Formiche Bajo (visita del 28-V-1554, ff. 463 v - 464 r), Cabra (visita del 29-V-1554, f. 464 v) y Olba (visita del 2-VI-1554, f. 468 r).

¹⁹⁸ FUMANAL I PAGES, M. A., ET. AL., “L’influx dels tallers...”, *op. cit.*, pp. 80-81; MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Las Madres Agustinas...*, *op. cit.*, pp. 26.

¹⁹⁹ MIQUEL JUAN, M., “Relaciones artísticas...”, *op. cit.*, p. 246; FUMANAL I PAGES, M. A., ET. AL., “L’influx dels tallers...”, *op. cit.*, pp. 79-83.

²⁰⁰ MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Callejero de Rubielos...*, *op. cit.*, p. 26..

²⁰¹ ADT, APRM, *Quinque libri*, Tomo IV, Visitas Pastorales, Genci? Martinez, (Rubielos, 5-V-1625).

3.2.4. Retablo de la Trinidad de Rubielos

El segundo de los retablos rubielanos que aún conservamos es el de la *Santísima Trinidad* o *De la Creación*.²⁰² Es el único que, prácticamente desde su elaboración hasta la actualidad, ha permanecido en el mismo templo, el de la actual iglesia de las madres agustinas, lo que variando su posición. Inicialmente lo hizo en la capilla de la Santísima Trinidad, a los pies del edificio, en el lado del Evangelio. Ahí seguiría hasta la reforma conventual, con la que pasaría a ocupar otra capilla, dado que la suya desaparecería para emplazar la cabecera del templo. No conocemos dónde se ubicaría, si bien lo pudo hacer en el espacio que ocupaba en 1923, en la «última capilla derecha [debió ser la última del lado de la Epístola]». ²⁰³ Posteriormente, y siguiendo el estudio de la historiadora Icíar Alcalá Prats, en los años de preguerra se resguardaría en la sacristía, lo cual equivaldría a un escaso periodo, posterior a 1925, fecha de la que data la primera imagen que poseemos del propio mueble, realizada por Enrique Cardona. [Fig. 54] En ella podemos observar la ausencia del guardapolvos, la cual la propia Icíar Alcalá relacionaba erróneamente con el conflicto bélico de la Guerra Civil.²⁰⁴ Siguiendo su hipótesis de aunar la pérdida con el movimiento de la obra, creemos que pudo darse o con la transformación del templo o con una contienda bélica en la que el retablo tuviese que ser desmontado y resguardado para su conservación.

Durante la contienda de 1936-1939 su destrucción fue evitada, siendo custodiada, tras el 24 de septiembre de 1936, por el Museo provincial de Castellón de la Plana, indicándose erróneamente que se trataba de «un retablo del siglo catorce, que lo componen cinco piezas». ²⁰⁵ Con el fin de la guerra volvería a la iglesia, ocupando la primera capilla del lado de la Epístola. [Fig. 55] Así lo hizo poco más de una década, siendo reubicado definitivamente a la primera capilla del lado del Evangelio, la cual se encontraba ocupada por el retablo de la Epifanía, vendido en la década de los años 50.

²⁰² Este mueble ha sido restaurado recientemente, en 2004, por la empresa Alfragía, Conservación de Bienes Culturales S.L., recuperando su visión pictórica. A raíz ella, Icíar Alcalá Prats editó una monografía histórico-artística del mueble.

²⁰³ TORMO, E., *Levante*, op. cit., p. 58.

²⁰⁴ ALCALÁ PRATS, I., *El retablo de...*, op. cit., p. 21.

²⁰⁵ Obras pedidas por la Delegación de Guerra del Frente Popular de Castellón de la Plana. Acta de entrega en calidad de depósito de cuatro obras de arte, entre las que se encuentran dos retablos: *Trinidad* y *Epifanía*. Una vez restablecida la calma, el pueblo de Rubielos de Mora podría recuperarlas, siendo obligada su devolución o la entrega de un millón de pesetas.

Archivo Municipal de Rubielos de Mora , Caja 519, legajo 24, (Rubielos de Mora, 24-IX-1936).

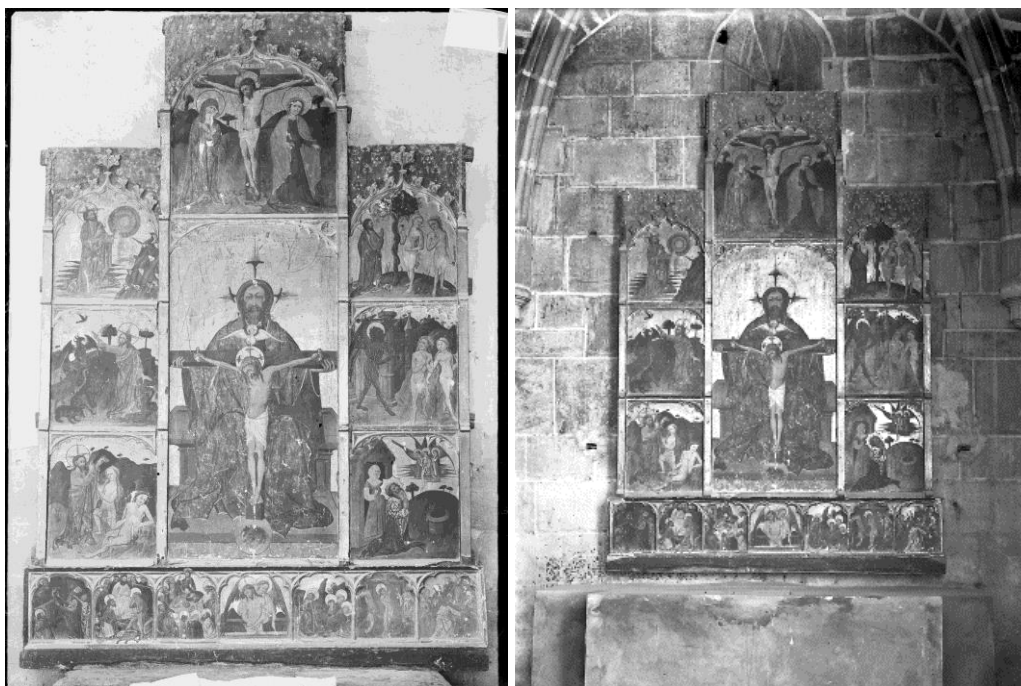


Fig. 54. Retablo de la *Santísima Trinidad*, convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Enrique Cardona, Colección Enrique Cardona, ca. 1928, N° 768, AGFDV.

Fig. 55. Retablo de la *Santísima Trinidad*, convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Francisco López Segura, 1952, Colección Francisco López Segura, N° 999, Instituto de Estudios Turolenses [IET].

La actual ausencia de un documento de encargo o pago del retablo, que nos verifique aspectos como la autoría, la datación, el coste o el comendador, hacen que todas estas cuestiones sean, en el presente, meras hipótesis.

En lo que se refiere a su encargo, debemos indicar que la documentación que localizamos entre los siglos XVI y XVII, aunada a su reducido tamaño (320 cm x 220 cm), hacen que la consideremos como una pieza de patrocinio privado. Siguiendo un documento del Tomo II de los *Quinqué Libri* de Rubielos de Mora, postulamos la posibilidad de que este fuera la familia de los Plahensa o Plasencia, una de las más importantes de la villa. Concretamente Don Jayme Plahensa, vecino del lugar desde 1424, quien llegó a ser regidor de la Comunidad de Aldeas de Teruel desde 1441.

«Item, mas adelante una capilla so invocacion de las [sic] Sanctissima Trinidad con un retablo de pinzel bueno con su altar y lapida. Dizen que la fundo Jayme Plahensa agora no hay ninguno deste linage en este lugar, quieren dezir que los Monterdes de Teruel son señores della. No se ha mostrado ningun drecho por no haver»²⁰⁶

²⁰⁶ ADT, APRM, *Quinqué Libri*, Tomo II, Visita Pastoral, Andrés Santos, ff. 425 r – 425 v, (Rubielos, 3-V-1579).

Como ya nos menciona esta referencia, en 1579 esta capilla pertenecía a la familia turolense de los Monterde, dado que los Plahensa dejaron de documentarse en Rubielos en 1494. Posteriormente pasaría a manos de la familia de los Palomares, para llegar, en última instancia, y desde mediados del siglo XVII, a los Sánchez, Sánchez de Cutanda desde el último cuarto del siglo XVII.²⁰⁷ En el Tomo IV de los *Quinqué Libri* de Rubielos de Mora, son cuatro los nombres de los sepultados en «la capilla de la SS^a Trinidad en el convento de las religiossas»: Gaspar Luis Sanchez (1650, 25 de septiembre), Esperanca Sanchez, viuda de Batista Palomer, (1651, 4 de marzo), Jeronimo Sanchez Cutanda (1679, 21 de febrero), y Sinforossia Garcia, mujer de Joan Francisco Sanchez Cutanda, (1685, 2 de enero).²⁰⁸

Formalmente, el mueble, se compone de quince escenas, en las que destaca sobremanera la compleja e insólita lectura iconográfica. Estructuralmente está constituido por el banco, con siete casas, y el cuerpo, dividido en tres calles, de tres pisos las laterales y dos la central.

La tabla principal, que preside la máquina, posee la temática de la *Trinidad*, en su forma iconográfica más difundida, planteada como Trono de Gracia o *Sedes Gratiae*. Advertimos al Padre Eterno, serio, sentado sobre un trono, sosteniendo a Cristo crucificado que descansa sobre un globo terráqueo, sirviendo el Padre de trono del Hijo; sumándose a este conjunto la paloma del Espíritu Santo.²⁰⁹ Este modelo trinitario fue muy popular en occidente, pudiendo encontrar diversos ejemplos.²¹⁰ [Figs. 56-57] Tal divulgación devino de la necesidad de fortalecer el dogma de la Trinidad que, aunque se había establecido en el concilio de Nicea del 325, había sido rechazado por la iglesia ortodoxa en el siglo XI.

²⁰⁷ MONTOLÍO TORÁN, D., “Gonçal Peris Sarrià...”, *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁸ ADT, APRM, *Quinqué Libri*, Tomo IV, 1620-1702.

²⁰⁹ Este tema está inspirado en la carta de San Pedro a los Hebreos, *Heb.* 4, 16; y en *Isa.* 16, 5.

²¹⁰ El retablo de *La Trinidad adorada por Todos los Santos*, procedente de la Cartuja de Vall de Crist y actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, de fines del s. XIV, atribuido al círculo de Marçal de Sax. La *Santa Trinidad* de Verese, obra de Starnina, de finales del s. XIV, actualmente en una colección Privada. La *Santísima Trinidad del Breviarium Valentinum*, Catedral de Valencia, 1409. El *Trono de gracia*, valenciano y actualmente en el Palais des Beaux Arts de Lille, de ca. 1431-1436 y atribuido a Jacomart o Reixach. El *Trono de gracia* de la Catedral de Tarragona, de ca. 1443-1447, obra de Valentí Montoliu. La *Trinidad rodeada de ángeles*, obra aragonesa actualmente en el Museo del Prado, de ca. 1450 y atribuido al Maestro de Velilla del Jiloca.



Fig. 56. Izquierda: Tabla Central del retablo de *La Trinidad* del convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Archivo Pablo Cercós Maícas (VII-2017).



Fig. 57. Derecha: Detalle del retablo de *La Trinidad adorada por Todos los Santos*, procedente de la Cartuja de Vall de Crist, atribuido al círculo de Marçal de Sax, fines del s. XIV. Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Las seis escenas que rodean a la principal están relacionadas con lecturas del Génesis, si bien, las tres de la parte izquierda se corresponden con temas de la Creación, hecho por el que el retablo también se conoce con el título *De la Creación*. Estas son, de arriba abajo, siguiendo el orden lógico de lectura, la *Creación de la Luz*, la de los animales y la de Adán y Eva. [Figs. 58-60] Por su parte, en la calle de la derecha encontramos tres pasajes pertenecientes al Génesis, pero fuera de la Creación, en los que se suceden la *Tentación de Adán y Eva*, la *Expulsión del Paraíso* y la *Hospitalidad de Abraham*. [Figs. 61-63]



Figs. 58-60. Calle lateral, izquierda, del retablo de *La Trinidad* del convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Archivo Pablo Cercós Maícas (VII-2017).



Figs. 61-63. Calle lateral, derecha, retablo de *La Trinidad* del convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Archivo Pablo Cercós Maícas (VII-2017).

Todo ello estaría coronado por un *Calvario*, situado como ático de la calle central, y enmarcado, inferiormente, por una predela en la que se representan escenas de la Pasión de Cristo, de izquierda a derecha: *Lapidación de Cristo en el templo*, *Lavatorio de los pies*, la *Santa Cena*, *Cristo Barón de Dolores sostenido por un ángel*, la *Oración en el Huerto*, la *Flagelación* y *Cristo con la Cruz camino del Calvario*.

De todas ellas, hay una que posee una especificidad conceptual, que da muestra de la erudición teológica del comitente, en primera instancia, y del artista, en segunda. Esta es la de la *Filogenia* u *Hospitalidad de Abraham*, la cual prefigura la paternidad de Abraham y Sara, que anticipa la propia maternidad de la Virgen y, por ende, el nacimiento de Cristo y, con ella, el inicio de la Santísima Trinidad. [Fig. 64] Es, por tanto, una representación del concepto trinitario según la tradición bizantina, inusual en el arte cristiano occidental bajomedieval, el cual es más proclive a representar la Trinidad como la encontramos en la tabla central; de ahí su inclusión en un retablo trinitario. Por ese motivo también podemos titular la escena como la *Trinidad del Antiguo Testamento*. De este modo, y como expone Francesc Ruiz i Quesada, el retablo poseería una composición cerrada, que se iniciaría con la Creación (calle izquierda), pasando al Pecado (dos plafones superiores de la calle derecha) que se redimiría con el Sacrificio y la Muerte de Cristo (banco y ático), y concluiría con la consecuente manifestación de la gloria trinitaria que se reflejaría con la Filogenia de Abraham como una prefiguración de la Trinidad.²¹¹

²¹¹ RUIZ I QUESADA, F., “En torno al retablo de San Martín...”, *op. cit.*, pp. 25-26.



Fig. 64. *Filogenia de Abraham* del retablo de *La Trinidad* del convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Archivo Pablo Cercós Maícas (VII-2017).

La ausencia de toda documentación que nos indique el autor de la obra nos dificulta tanto la concreta datación como la adscripción a un pincel. Por ello, a lo largo de los años se han sucedido hipótesis sobre la periodicidad y la autoría del mismo.

El primero que habla de ella es Juan Cabré Aguiló quien lo hace únicamente desde un punto de vista analítico.²¹² Será Elías Tormo quien, en 1923, exponga la primera suposición, acercándolo a una escuela del Maestrazgo y a un periodo cercano a 1440.²¹³ A los pocos años, Chandler R. Post cambia tal hipótesis completamente, datándola a inicios del siglo XV bajo la influencia germánica de Marçal de Sas.²¹⁴ Leonardo de Saralegui persistirá en fijarla a inicios del siglo XV, como obra «de un contemporáneo y secuaz de Nicolau», en la que la influencia marzalesca estaba muy presente, por tanto, persiste en el influjo germano.²¹⁵ Sin embargo, no se queda en la mera sospecha, y adjudica el mueble al Maestro Martí de Torres, uno de los discípulos de la escuela de

²¹² CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico monumental...*, op. cit., vol. IV, pp. 17-18.

²¹³ TORMO, E., *Levante*, op. cit., p. 58.

²¹⁴ POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. III, op. cit., p. 82.

²¹⁵ SARALEGUI, L., “Pedro Nicolau”..., op. cit., 1942, pp. 142-144.

Pere Nicolau, influenciado por la estética noreuropea.²¹⁶ Considerando que este pintor ha sido relacionado con Gonçal Peris (Gonçal Peris Sarrià) y, principalmente, por su sobrino Garcia Peris Sarrià (muerto en mayo de 1440), mostraría una idea cercana a la de aunar al retablo con Peris, hipótesis que irá acrecentándose desde este momento.²¹⁷

El historiador Antoni José Pitarch insiste en dicho planteamiento, advirtiendo la mano de Gonçal Peris en una obra «muy próxima a la estética marzalesca»; asimismo no se queda ahí, sino que la data entre 1404 y 1412.²¹⁸ El Doctor Joan Aliaga trastoca dicha sospecha, indicando que el estilo, más pictórico y menos lineal que el de Peris, lo aleja de su autoría y datación. Su opinión sería la de fecharlo posteriormente, hacia 1435, adscribiéndolo a un pincel más avanzado, en contacto con la nueva pintura flamenca, siendo conocedor de la obra de Lluís Dalmau, imposibilitando la cercanía a los talleres de autores como Pere Nicolau, Gonçal Peris, Gonçal Peris Sarrià o Jaume Mateu.²¹⁹

Actualmente, José Gómez Frechina, Francesc Ruiz i Quesada y David Montolío Torán, son proclives a la relación con Gonçal Peris, siendo una de sus obras finales, fechándola entre 1435 y 1440.²²⁰ A esta resolución llegó Francesc Ruiz i Quesada por medio de una propuesta iconográfica, basada en la comparación de modelos, concretamente de los Cristo Varón de Dolores del retablo de *Los Siete Gozos de la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Bilbao (primera década del siglo XV), atribuido a Pere Nicolau, y del retablo de *Santa María de Gracia* de la capilla del Hospital Poma de Puertomingalvo, actualmente en el *Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City*, de Gonçal Peris.²²¹ Diseño que, tras llegar desde Italia con Gherardo Starnina, sería

²¹⁶ SARALEGUI, L., “Pedro Nicolau”..., *op. cit.*, 1941, p. 93.

²¹⁷ La identidad del Maestro Martí de Torres viene derivada del nombre que se le dio, hasta el 2014, al autor del retablo dedicado a *San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad* (1443, Museo BBAA de Valencia), que fue encargado por Berenguer Martí de Torres.

RUIZ I QUESADA, F., “En torno al retablo de San Martín...”, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁸ PITARCH, A. J., “Les arts plastiques...”, *op. cit.*, p. 228.

²¹⁹ ALIAGA, J., *Els Peris i...*, *op. cit.*, pp. 133-134.

²²⁰ GÓMEZ FRECHINA, J., ET. AL., *El retablo de San Martín...*, *op. cit.*, pp. 103-104; RUIZ I QUESADA, F., “En torno al retablo de San Martín...”, *op. cit.*, pp. 25-27; MONTOLÍO TORÁN, D., “Gonçal Peris Sarrià...”, *op. cit.*, p. 15.

²²¹ Además de este *Varón de Dolores*, son otros los esquemas, composiciones y tipologías que se han sugerido la adscripción a Gonçal Peris, como la similitud de distintos rostros en obras dispares, como las facciones de *Dios Padre* del retablo de Rubielos y las de *Cristo* y el *Apóstol que lee al lado de la cabecera del lecho mortuario de la Virgen*, ambos en la escena de la *Dormición* de Kansas; con la cara del pobre que comparte la capa en el retablo de *San Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad* del Museo de Bellas Artes de Valencia, realizado por Gonçal Peris en los años cuarenta del siglo XV.

RUIZ I QUESADA, F., “Del obispo Sopera...”, *op. cit.*, p. 44.

absorbido y popularizado por Pere Nicolau, por lo que es factible contemplarlo en obras de Gonçal Peris.²²² [Figs. 65 y 66]



Fig. 65. Izquierda: *Cristo Varón de Dolores* del retablo de *La Trinidad* del convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Archivo Pablo Cercós Maícas (VII-2017).

Fig. 66. Derecha: *Cristo Varón de Dolores* del retablo de Retablo de la *Virgen de Gracia* de Puertomingalvo, Gonçal Peris Sarrià, ca. 1936 (Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City). RUIZ I QUESADA, F., “En torno al retablo de San Martín...”, *op. cit.*, p. 27.

La comparación con esos retablos hizo que Francesc Ruiz i Quesada trasladase un año más la realización del mueble trinitario, siendo esta posterior al de Kansas, de 1436. Advertiríamos nuevamente una estrecha relación, en la transmisión artística, entre dos poblaciones vecinas como Rubielos y Puertomingalvo, que pudirons llegar a influenciarse. De este modo, se genera un espacio temporal, entre 1436 y 1440, factible para su datación, aún más si aunamos los exámenes figurativos con el documento que podría indicar a su comitente, Don Jayme Plahensa, el cual irá ganando en plausibilidad.

Esta datación, en el segundo cuarto del siglo XV, parece la más acertada dado el análisis histórico, como el formal, que empieza a ser más pictórico, acercándonos a un estilo más flamenquizante. Algo que ya habían observado la mayoría de los investigadores, adscribiéndolo a un pincel influenciado por la pintura germana, de Marzal de Sas, quien colaboró puntualmente tanto con Pere Nicolau como con Gonçal Peris, favoreciendo tal hipótesis.

Por su parte, y aunque las últimas publicaciones han querido relacionar a Gonçal Peris con la autoría de este retablo, hay diversos elementos que distancian al mueble del

²²² HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y...*, *op. cit.*

artista, lo cual debería asociar la composición a una obra de algún miembro de su taller.²²³ De entre estos detalles diferenciadores, podemos mencionar tanto la rareza del resto de las escenas, como su estética más pictórica, alejada del dibujo de otros retablos suyos como el de la *Vida de la Virgen* de Rubielos o el de *Santa Bárbara* de Puertomingalvo. Asimismo, la menor calidad del mueble y su reducido significado, comparándolo con otras obras del autor, apoyan su adscripción a un artista cercano, más tardío, pero diferente a Gonçal Peris. Si bien, creemos que hasta que no se localice un documento que certifique tal suposición, esta parece aún bastante compleja, dado que la repetición de modelos fue un acto común durante el siglo XV, emanando mayoritariamente del taller de Pere Nicolau, y que las diferencias con respecto a otras obras de Gonçal Peris son notables.

3.2.5. Retablo de la Epifanía de Rubielos

El último de los retablos rubielanos de los que poseemos restos documentales y fotográficos es el de los *Reyes* o de la *Epifanía*. Se corresponde con un mueble de mediano tamaño, 419 x 309,5 cm., compuesto por un total de 18 escenas, a las que deberíamos sumarles otras seis desaparecidas, que se distribuyen entre el banco, el guardapolvos y el cuerpo central. En la predela encontramos siete representaciones que narran, de izquierda a derecha, la *Anunciación a la Virgen*, el *Nacimiento de Cristo*, la *Resurrección*, un *Cristo Varón de Dolores*, la *Ascensión*, el *Pentecostés* y un *San Juan Bautista*. En el cuerpo central contamos con otras seis imágenes, a las que deberíamos de añadirles una más que se correspondería con el perdido ático que, según Chandler Post, se correspondería con una *Crucifixión*.²²⁴ Iconográficamente localizamos a cuatro santos en las calles laterales que son, de arriba a abajo, *San Miguel Arcángel*, como guerrero acabando con el Demonio, y *San Pedro*, en la izquierda; y *San Sebastián*, asaetado, y *Santa Ana con la Virgen y Cristo*, en la derecha. La calle central la ocupan dos de mayor relevancia, la *Asunción de la Virgen* y la *Epifanía*, como tabla central. Por último, el mueble conserva parte del guardapolvos, concretamente cuatro santos y dos escudos, en los laterales, y una figura de *Dios Padre* con el orbe y entre serafines y

²²³ RUIZ I QUESADA, F., “Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca a lo largo del siglo XV”, *Retrotabulum*, 17, 2015, p. 20.

²²⁴ POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VI, I, *op. cit.*, pp. 68-71.

querubines, haciendo las veces de cumbre del mueble. Esas cuatro figuras son *San Jerónimo*, *San Cosme*, *San Antonio* y *San Damián*. [Fig. 67]



Fig. 67. Retablo de la *Epifanía* de Rubielos de Mora, atribuido a Reixach, ca. 1469. MNAC.

Se advierten múltiples elementos que le confieren un aura naturalista, siendo imprescindible la técnica del óleo. Entre ellos destacan el extremo detallismo empleado para representar diversos elementos de un modo más real, como son los ropajes o los obsequios reales y las joyas, que reflejan un exquisito lujo. [Fig. 68] Asimismo el autor se deleita en generar rostros y posturas cada vez más expresionistas y verosímiles, destacando por ejemplo el modo en que se comunican los Apóstoles en la *Asunción de la Virgen*. Por último, en distintas escenas observamos cómo los marcos escénicos se van apartando de la representación onírica e idealista, así como de la típica arquitectura goticista, para aproximarse a unos escenarios más naturalistas y modernos, en los que la flora y la arquitectura, con una aparente perspectiva perceptible por ejemplo en la *Anunciación*, van convirtiéndose en recurrentes. [Fig. 69] Todos estos elementos

reflejan que estamos ante una obra con una estética flamenca ya consolidada, pudiendo datarla en el tercer cuarto del siglo XV.



Fig. 68. Izquierda: detalle de *Santa Ana, la Virgen y Jesucristo* del retablo de la *Epifanía* de Rubielos de Mora, atribuido a Reixach, ca. 1469. MNAC.

Fig. 69. Derecha: *Anunciación* del retablo de la *Epifanía* de Rubielos de Mora, atribuido a Reixach, ca. 1469. MNAC.

Es este espacio cronológico el que la historiografía ha empleado para su datación, concretándola en la década de los años 60, estableciéndolo Elías Tormo en 1460 o Chandler Post tras 1464.²²⁵ Será una fecha próxima a la que en el año 2000 localice el Historiador David Montolío Torán en una Visita Pastoral, identificando simultáneamente al comitente.²²⁶

«Item mas adelante sta otra capilla so la invocation de los Reyes con su retablo muy bueno de pinzel con su altar y lapida, dizen que es de los Sendieres y Miedes, mostraron herencia del año mil quatrozientos sesenta y nueve a XVII de noviembre estan en posesion de sepultar [f. 426] seun ella concediose la licencia a Guillem Juan y a sus descendientes y ansi solamente se puede sepultar en ella sin pagar dichos los descendientes de aquel y no otros [...]»²²⁷

²²⁵ TORMO, E., *Levante...*, op. cit., p. 58; POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VI, I, op. cit., pp. 68-71.

²²⁶ MONTOLÍO TORÁN, D., ET. AL., *Las Madres Agustinas...*, op cit.

²²⁷ ADT, APRM, *Quinque libri*, Tomo II, Visita Pastoral, Andrés Santos, ff. 425 v – 426 r, (Rubielos, 3-V-1579).

Siguiendo este documento podemos datar la obra hacia el 17 de noviembre de 1469, siendo mandada realizar por Guillem Juan de la familia de los Sendieres y Miedes.²²⁸ Será su escudo el que, empleado como una firma, se encuentre ornamentando la polsera. [Fig. 70]



Fig. 70. Escudo de Guillem Juan del retablo de la *Epifanía* de Rubielos de Mora, atribuido a Reixach, ca. 1469. MNAC.²²⁹

Como propiedad de este linaje persistiría menos de un siglo, localizándola ya a mediados del XVI en posesión de la familia de los Escuder.

«Murio el discreto Miguel Escuder notario [...] esta sepultado en la yglesia en la capilla de los Reyes esta obligado a el anyma su fijo Miguel Joan Escuder notario»²³⁰

Dicha familia lo seguiría poseyendo al menos durante el siglo XVII, como así lo muestra el entierro del 16 de diciembre de 1670 de Don Joseph Cibrian y Alcañiz, marido de Doña Josepha Escuder, sepultado «en la capilla de los Reyes que es de los Escuder».²³¹

Esta capilla, y por tanto dicho retablo, se ubicó en el tercer espacio del lado de la Epístola de la iglesia de Nuestra Señora de Rubielos, convirtiéndose en la primera del lado del Evangelio al reorientarse el templo en el siglo XVII y transformarse en la

²²⁸ Guillem Juan es un personaje que se ha identificado como un miembro de la importante dinastía valenciana de los Joan.

RUIZ I QUESADA, F., “De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartomolomé Bermejo”, *Retrotabulum*, 1, 2012.

²²⁹ Escudo partido en el que la mitad izquierda es ocupada por el águila de San Juan Bautista, símbolo de la familia de los Juan, sobre campo de gules, y la derecha por un jaqueado sinope y amarillo.

²³⁰ ADT, APRM, *Quinque libri*, Tomo I, f. 204 v, (27-VII-1546).

²³¹ ADT, APRM, *Quinque libri*, Tomo IV, [sin foliar].

En dicho tomo encontramos otros tres entierros en dicha capilla, uno que sabemos fue de un Escuder y otros dos que serían de mujeres de miembros de dicha familia, dado que sino no se entendería dicha localización: Madalena Serra, el 24 de diciembre de 1652; Doña Margarita Cibrian, del 11 de noviembre de 1677; y Doña Josepha Escuder, el 19 octubre de 1681.

capilla del convento de madres agustinas. La propia reestructuración, al reducir la altura de la techumbre por la construcción de bóvedas de estuco, generó la fragmentación del retablo para su adecuación al marco arquitectónico, perdiéndose, entre la predela y el ático, un total de siete fragmentos del mueble. [Fig. 71]

En dicha posición se mantuvo hasta la Guerra Civil, periodo en el que fue resguardado por Junta de Recuperación de Castellón como el de la Trinidad.²³² Tras la contienda regresó a su posición histórica, hasta que a inicios de la década de los años 50 fue vendido al Museo Nacional de Arte de Cataluña. Concretamente salió a subasta, por las necesidades económicas que atravesaban las monjas Agustinas, el 10 de junio de 1950. Fue ofrecido a la Catedral de Teruel quien, al no poder asumir el coste de la puja, renunció al mismo, siendo adquirido por su actual propietario, el Museo Nacional de Arte de Cataluña por un total de 375000 pesetas (300000 para las monjas y 75000 para el gestor de la transacción), concretándose la acción el 3 de septiembre de 1951.²³³

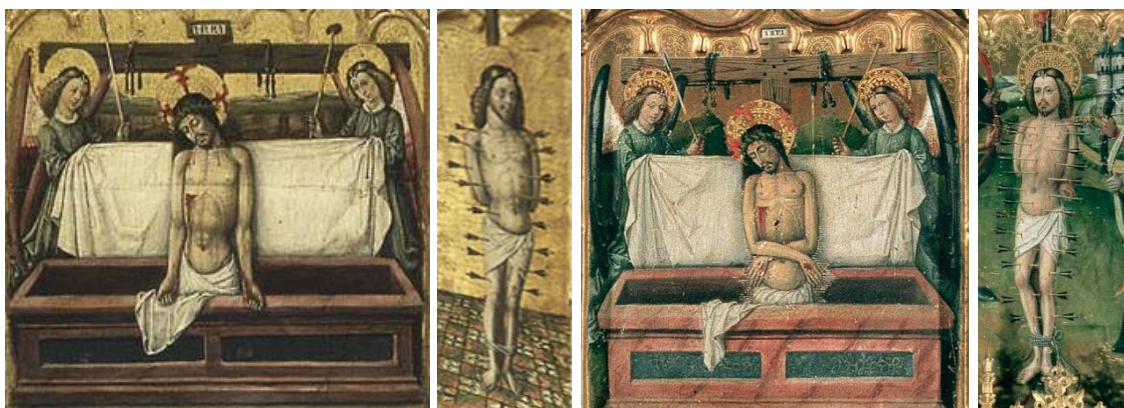


Fig. 71. Retablo de la *Epifanía*, atribuido a Juan Reixach, *ca.* 1469. Enrique Cardona, Colección Enrique Cardona, *ca.* 1930, N° 1951, AGFDV.

²³² UTRILLAS VALERO, E., “La evacuación del patrimonio artístico de Teruel. 1938”, *Turolenses*, 11, 2018, pp. 28.

²³³ Información recibida del gestor de las colecciones del MNAC Jordi Casanovas Miró (17-XII-2018). Sin embargo, la fuente que nos indican que debemos mirar, las Actas de la Junta General de Entidad del Instituto de Estudios Turolenses del 3 de enero de 1951, no nos muestran tal información.

Por su parte, y a pesar de que este documento no indique quién fue su autor, la historiografía siempre ha optado por postular a Juan Reixach. Juan Cabré Aguiló será el único que aún no la indique, puesto que la figura de Jacomart ya poseía una notable consistencia, sin embargo ya mostraba algunas dudas en su pincelada.²³⁴ Posteriormente, tanto Elías Tormo, en 1923, como Chandler Post, en la década de 1930, no dudaron en adscribirla a la mano del maestro Reixach.²³⁵ Será el historiador estadounidense el que realice una explicación más amplia del porqué de la propia adscripción, la cual la hizo al ligar la propia obra rubielana con dos retablos de Reixach (el segundo de polémica atribución) como el de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* de Cubells (Lérida), actualmente en el MNAC, y el de *San Lorenzo y San Pedro de Verona* de Catí (Castellón), actualmente en la iglesia parroquial del municipio.²³⁶ Es mediante la comparación con el primero de ellos, elaborado en 1468, cuando podemos adscribir la autoría de Reixach de un modo más evidente, puesto que localizamos diversos esquemas compositivos prácticamente idénticos, como el Cristo Varón de Dolores y el San Sebastián Asaetado. [Figs. 72-75]



Figs. 72-73. Dos representaciones de la izquierda: Detalles del retablo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* de Cubells, Reixach, 1468. MNAC.

Figs. 74-75. Dos imágenes de la derecha: Detalles del retablo de la *Epifanía* de Rubielos de Mora, atribuido a Reixach, ca. 1469. MNAC.

Este artista, el más influyente en lo que fue el gótico flamenco en el territorio valenciano, no fue llamado solo para realizar esta obra maestra, sino que ya se le había encargado la confección del retablo mayor de la iglesia de El Salvador de Manzanera. Ello vuelve a mostrarnos tanto la sostenibilidad del nivel económico de este espacio

²³⁴ CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, p. 17.

²³⁵ TORMO, E., *Levante...*, *op. cit.*, p. 58; POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VI, I, *op. cit.*, pp. 68-71.

²³⁶ *Ibidem*, pp. 68-71.

geográfico como la comunicación existente, vía el comercio, entre las propias poblaciones fronterizas.²³⁷ En 1464, cinco años antes de elaborar la obra rubielana, dejó su impronta en el retablo de *El Salvador*, repercutiendo estéticos e iconográficos en el *Padre Eterno* de la cumbra del de la *Epifanía*. [Figs. 76-77]

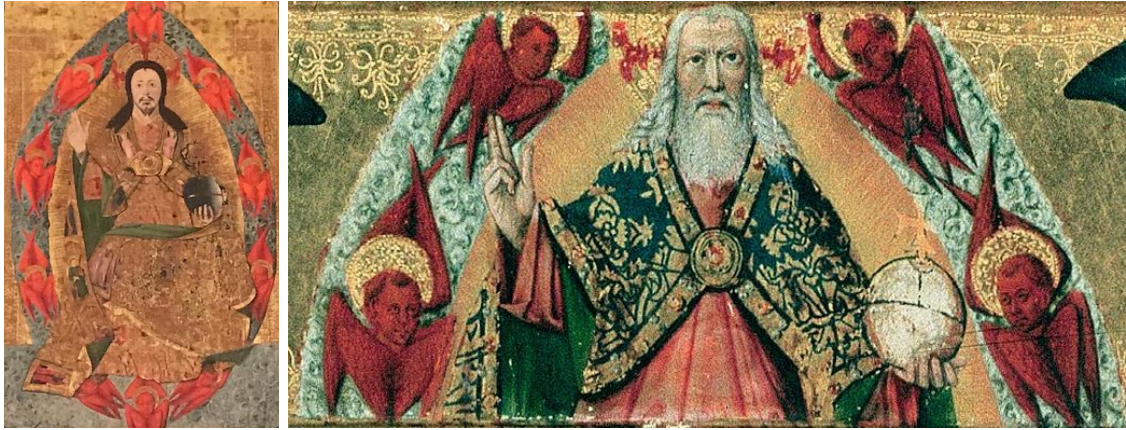


Fig. 76. Izquierda: tabla central del retablo de *El Salvador* de Manzanera, Reixach, 1464. Iglesia Parroquial de El Salvador de Manzanera.

Fig. 77. Derecha: *Padre Eterno* del retablo de la *Epifanía* de Rubielos, Reixach, 1469. MNAC.

Sin embargo, y aunque la obra de Manzanera deba identificarse como la introductora de la estética flamenca en el sur de Teruel, es el retablo de la *Epifanía* el que debemos establecer como la cumbre del propio estilo en dicho espacio geográfico. Tal consideración no debemos relacionarla con que fuese el mueble de mayor calidad, puesto que no sabemos cómo sería el de Manzanera, sino porque es el que ha perdurado de un mejor modo hasta la actualidad, siendo incluso identificado como una de las piezas más destacadas del gótico flamenquizante valenciano.

Esta estética flamenca se dejó sentir en otras localidades colindantes como en Sarrión, de la que nos ocuparemos a continuación, o Mora de Rubielos, persistiendo únicamente su estampa visual. De esta segunda localidad únicamente se conservaba a inicios del siglo XX una tabla con dos ángeles portando una tela que parece que podría cobijar una escultura, dado que el fondo del eje central no está policromado. Esta debería ser una Virgen, sin embargo en la Visita Pastoral de 1554 se nos muestran tres retablos con

²³⁷ MARTÍN NOGUERA, F. J., “La tabla gótica de...”, *op. cit.*, pp. 17-21.

Consideramos, a partir de la lectura de las Visitas Pastorales de 1543 y 1565, que el retablo del Salvador era de mayores proporciones puesto que no se menciona que sea solo de una tabla, algo que sí aparece en otras ocasiones. Este retablo sería el que ornamentaría la capilla mayor de la iglesia, por lo que se comprende la necesidad del encargo a un autor tan significativo en la capital.

23 de octubre de 1567, «Item visito su S^a el Sanctissimo Sacramento el quel [sic] esta en el altar mayor en un tabernaculo dorado dentro una arquilla de plata en çinquo formas pequenas, [...] Item el retablo es de pinçel dela invocacion de S. Salvador»

imágenes de bulto, sin que sea ninguno mariano: *San Blas, Los Reyes y San Antonio*.²³⁸ Ésta estaba bastante maltrecha y no era de muy buena calidad, como por ejemplo podemos advertir en la torpe confección del suelo embaldosado o del fondo entelado. [Figs. 78-79] A ella Juan Cabré le hizo referencia de la siguiente forma: «tabla del siglo XV, que ha servido de fondo para una Virgen de talla».²³⁹ Tanto la forma de elaboración el fondo, acercándonos a una posible realidad, por la mezcla de colgaduras y suelo embaldosado, y el rostro de los dos ángeles, muy brillante, podíamos estar ante una obra de taller o de un autor poco diestro, y del tercer tercio del siglo XV.



Fig. 78. Izquierda: Tabla de *Los dos Ángeles*, anónimo, tercer tercio del siglo XV, Mora de Rubielos. Desaparecido. Juan Cabré Aguiló, 1908-1910, Archivo Cabré, N° 5465, Fototeca del Patrimonio Histórico.

Fig. 79. Derecha: *San Pedro* del retablo de la *Epifanía* de Rubielos, Reixach, 1469. MNAC.

²³⁸ ADZ, *Visitas Pastorales*, Diego Espes de Sola, 1543-1554, f. 465 r, (Mora de Rubielos, 30-V-1554).

²³⁹ CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 12-13.

3.2.6. Dos retablos en Sarrión del tercer cuarto del siglo XV: San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol; y San Juan Bautista

A pesar de que la historiografía se haya centrado siempre en el estudio del retablo de los *Siete Gozos de la Virgen de Mediavilla* de Sarrión, en esta localidad turolense poseemos referencias documentales y fotográficas de otros dos muebles *quattrocentistas*, que estuvieron en el interior de la iglesia parroquial, al menos entre 1901 y 1935.²⁴⁰ La primera alusión de tal existencia la localizamos a principios del siglo XX, en una columna periodística de 1901 en la que se indicaba que, en el interior de la iglesia, «son interesantes [...] algunos antiguos retablos que aún se conservan».²⁴¹ Por tanto, ya nos menciona la existencia de más de un «retablo antiguo», de los que no precisa la datación, ni ubicación, ni advocación, pero que, como observaremos a continuación, consideramos que al menos harían referencia tanto al de la Virgen como a otros dos del siglo estudiado.

Desde la primera descripción que poseemos sobre ambos, sabemos que no se conservaban íntegramente, sino que lo hacían fraccionados, confeccionando un único mueble. Éste, como indicaba Juan Cabré Aguiló hacia 1909-1910, se trataba de «un retablo del siglo XV, compuesto de restos de otros dos», hallándose «el bancal [banco] de uno de ellos [...] en las falsas [de la iglesia] junto con las tallas de Nicolau». Señala que el mueble se componía por seis tablas, de 1,80 x 0,67 m., que «representan á S. Juan, S. Jorge, Sta. Catalina, Sta. Barbara, el Bautismo de Jesus y Jesus en el sepulcro». Asimismo menciona que esta máquina se ubicaba en la primera capilla de la izquierda, de la parte de los pies, de la iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo, por tanto, en lo que sería la última capilla del lado del Evangelio, la del Bautismo.²⁴²

En 1923 vuelve a realizarse una publicación sobre el mismo, esta vez por medio de Don Elías Tormo, quien insiste nuevamente en la visión de un retablo «trastocado», compuesto por pinturas de diversa procedencia. Sin embargo, en este caso ya nos habla de la existencia de un banco, en el que estarían un total de cinco casetas que, sumadas a las anteriores, harían un total de once tablas que integrarían la máquina. No sabemos si esta predela ya sería contemplada y omitida por Juan Cabré en su descripción, o si haría

²⁴⁰ 1935 es el único estudio que tenemos sobre el mismo. La podemos encontrar en: POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VI, I, *op. cit.*, pp. 112-113.

²⁴¹ EXCURSIONISTA, “Lo ret-penat, en Sarrión y en Teruel”, *Las provincias*, (Valencia, 10-VII-1901), p. 2.

²⁴² CABÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 15-16.

referencia a la que se ocultaba en la falsa y que, a lo largo de esta década, sería recolocada en el mueble. Asimismo, es la primera vez que se intenta fechar y adscribir la obra a un artista, sin discernir entre los dos muebles revueltos, concretamente a la escuela de Reixach, de hacia 1450; mismos datos que expondría posteriormente el intelectual valenciano José E. Galiana Soler.²⁴³

A pesar de que hubo alguna información contradictoria, que lo asociaba con las tablas que originariamente confeccionaron el mueble de la Virgen,²⁴⁴ la existencia de este retablo compuesto es sólida, puesto que poseemos una serie de restos fotográficos procedentes de las colecciones de Adolf Mas (1932) y de Juan Mora Insa (ca. 1905-1936). En las fichas fotográficas de este primer fotógrafo, se vuelve a insinuar sobre la autoría de Reixach en todo el conjunto, lo que fechándolas en el siglo XVI; si bien, en ellas ha habido una rectificación asimilándolas a la obra de Bartomeu Baró, pintor presente entorno al tercer cuarto del siglo XV en Valencia, autor de obras como la *Virgen de la leche con donante* de la arciprestal de Ademúz (tercer cuarto del siglo XV). Por tanto, parece existir una base férrea a la adscripción de este dentro del estilo del gótico flamenquizante.

Por medio de estas imágenes podemos identificar iconográficamente tanto a la predela como a las seis tablas que componían el cuerpo central y el ático, las cuales ya había indicado Juan Cabré Aguiló con algún equívoco. Concretamente son cuatro tablas de parejas dimensiones las que comprenden el cuerpo, posiblemente las que indicaría Cabré de 1,80 x 0,67 m., identificadas, de izquierda a derecha, con:

1) *San Juan Evangelista*, representado joven, por ser el menor de los apóstoles, con el cáliz con el dragón, símbolo del diablo, y ataviado posiblemente con su identificativo manto rojo y la túnica verde. Aparece en lo que parece un espacio residencial, sobre un suelo embaldosado y una pared que podríamos interpretar como ornamentada con unos paños de verduras o boscajes. Esta ambientación más natural, residencial, es similar a la que podíamos contemplar en el retablo de Rubielos de la *Epifanía*, en las tablas de *San*

²⁴³ TORMO, E., *Levante...*, op. cit., p. 57.

JOSÉ E. GALIANA, "Nuestro turismo, camino de Levante", *La Voz de Teruel*, (Teruel, 27-VII-1928), pp. 1-2.

²⁴⁴ «El retablo de la Mediavilla estaba situado en el centro de un altar cuyo adorno harán otros tantos cuadros de diferentes santos y alegorías, algunas de estas forman parte hoy del Altar de la pila Bautismal».

BENSO, A., "La Patrona...", op. cit., p. 1.

Pedro y Santa Ana, la Virgen y el Niño, aunque con otro modelo de baldosas y cortinajes. [Figs. 80-81]



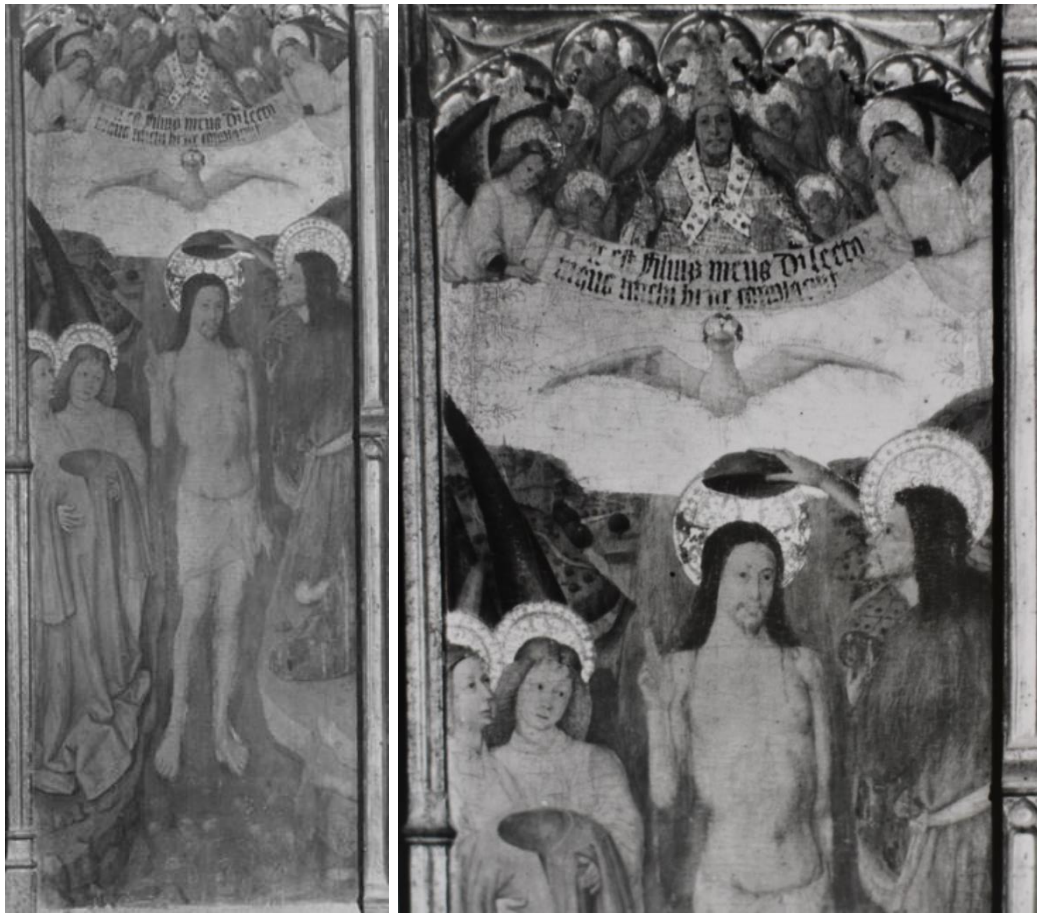
Fig. 80. Izquierda: *San Juan Evangelista*, retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71238, Archivo Mas.

Fig. 81. Derecha: detalle de la tabla de *San Juan Evangelista* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71239, Archivo Mas.

2) El *Bautismo de Cristo* con Jesús ocupando el eje de la imagen, dominando los dos tercios inferiores, situado entre unos ángeles que sostienen sus ropas, a nuestra izquierda, y San Juan Bautista, a la derecha. Sobre él, concluyendo el eje de simetría de la imagen, encontramos al Espíritu Santo como paloma bajo la figura de Dios, vestido como Papa, entre varios serafines y ángeles que portan una filacteria con la inscripción «Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui».²⁴⁵ Esta escena se enmarca en

²⁴⁵ «Este es mi hijo amado, en quien tengo complacencia». Palabras que, según las sagradas escrituras, le proclamó Dios a Jesús en el momento en el que recibía el bautismo: *Mt.* 3, 17; *Lc.* 3, 22; *Mc.* 1, 11.

un espacio natural, en el que podemos apreciar tanto un castillo, como un camino, una serie de árboles o un río, que deberíamos identificar como el Jordán. [Figs. 82-84]



Figs. 82-83. *San Juan Bautista*, retablo de *San Juan Bautista* de Sarrión, atribuido a Reixach, ca. 1465-1475. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71240, Archivo Mas.



Fig. 84. Detalle de la tabla de *San Juan Bautista*, retablo de *San Juan Bautista* de Sarrión, atribuido a Reixach, ca. 1465-1475. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71241, Archivo Mas.

3) *San Miguel Arcángel* y no San Jorge, como identificó Juan Cabré Aguiló, como ángel guerrero, con armadura y lanza, matando al demonio que se sitúa bajo sus pies. Está emplazado frente a un espacio pétreo compuesto por hileras de sillares regulares, como si de una muralla se tratase, generando un espacio reconocible para el espectador. [Figs. 85-86]



Figs. 85-86. *San Miguel Arcángel* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71242 y C-71243, Archivo Mas.

4) Finalmente localizamos a *Santa Catalina de Alejandría*, identificada por dos instrumentos de su pasión como son la espada, en la mano derecha, y la rueda dentada, sobre la izquierda. La escena está emplazada en un espacio idéntico al que apreciamos en la tabla de *San Juan Evangelista*. Tal equivalencia, aunada a diversas similitudes formales, nos expone una idéntica procedencia, siendo ambas tablas las ubicadas en las calles laterales de un mismo retablo que tendría como centro la de *San Miguel*. [Figs. 87-88]



Figs. 87-88. *Santa Catalina de Alejandría* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71244 y C-71245, Archivo Mas.

Por su parte, el ático lo conforman dos tablas desiguales. A nuestra izquierda la de mayores dimensiones, con *San Juan Bautista* en un espacio rocoso, similar al de la escena del *Bautismo de Cristo*, ataviado con la piel del camello. Porta, sobre su mano izquierda, un libro que deberíamos identificar como la biblia, que lo acredita como profeta, que sirve de soporte a una oveja, el *Agnus Dei* (*Jn.* 1, 29-34), que sostiene el estandarte con la bandera del triunfo de la resurrección. A nuestra derecha advertimos la escena que erróneamente Juan Cabré Aguiló identificó como «Jesús en el Sepulcro», la cual debemos identificar como un *Cristo Varón de Dolores*. Aparece Jesús, erguido sobre el sepulcro, entre dos figuras que representarían a la Virgen y San Juan. El Salvador aparece muerto, posiblemente coronado con la corona de espinas, cubierto por las llagas y heridas de la Pasión, y con algún *Arma Christi* como la cruz y los clavos tras él. El espacio en el que lo localizamos debemos emparentarlo con el fondo rocoso del *San Miguel Arcángel*, advirtiendo otra tabla de un mismo retablo. [Fig. 89]



Fig. 89. Izquierda: *San Juan Bautista* del retablo de *San Juan Bautista* de Sarrión, atribuido a Reixach, ca. 1465-1475. Desaparecido.
 Derecha: *Cristo Varón de Dolores* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71237, Archivo Mas.

El último espacio, la predela, quedaría confeccionada por un total de cinco escenas, en las que se representan a cuatro santas, flanqueando a una *Última Cena*. Estas aparecen ataviadas de un modo similar, con túnica y manto, y con un rostro y peinado también parecido, recogido por una diadema. De izquierda a derecha se corresponden con: una santa con una espada en su mano derecha y la palma en la izquierda. Podría representar a *Santa Susana* o *Santa Cristina*, dado que ambas pueden aparecer con tal símbolo propio de su pasión. Sin embargo, y siguiendo a Chndler R. Post, creemos más adecuado el identificarla como *Santa Cristina*, puesto que estamos en un espacio ganadero, siendo esta una mártir invocada para proteger al ganado.²⁴⁶ [Fig. 90] A continuación localizamos a *Santa Lucía*, identificada con la palma, en su mano derecha, y la bandeja con sus ojos, en la izquierda. [Fig. 91]

²⁴⁶ POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VI, I, *op. cit.*, p. 110.



Fig. 90. Izquierda: *Santa Cristina* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71247, Archivo Mas.

Fig. 91. Derecha: *Santa Lucía* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71250, Archivo Mas.

El eje central lo ocuparía una *Última Cena*, con los Apóstoles sentados en torno a una mesa circular, con una actitud expresiva, destacando las dos figuras de la esquina inferior derecha que parecen entablar una conversación. La situación de Judas, de espaldas y con la aureola negra, nos recuerda al esquema que podíamos apreciar en *La Trinidad* de Rubielos de Mora. [Figs. 92-93]



Fig. 92. Izquierda: *Última Cena* del retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71248, Archivo Mas.

Fig. 93. Derecha: *Última Cena* del retablo de *La Trinidad* del convento de las Monjas Agustinas de Rubielos de Mora, atribuido a Gonçal Peris Sarrià, ca. 1435-1440. Archivo Pablo Cercós Maicas (VII-2017).

Finalmente, localizamos a *Santa Apolonia*, identificada con la palma en su mano derecha y las tenazas con la muela en su izquierda; y a *Santa Bárbara*, con la torre en su mano derecha y la palma en su izquierda. [Figs. 94-95]



Fig. 94. Izquierda: *Santa Apolonia* retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71246, Archivo Mas.

Fig. 95. Derecha: *Santa Bárbara* retablo de *San Miguel Arcángel, Santa Catalina y San Juan Apóstol*, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Adolf Mas, 1932, Colección Mas, C-71249, Archivo Mas.

El último de los artículos centrados en este retablo fue realizado por Chandler R. Post. Por medio de un análisis estilístico, indicaba que, aunque existió una participación de Reixach, esta fue parcial, únicamente en las tablas centrales exceptuando al *San Juan*, asignando el grueso de la obra a un autor anónimo, cercano a Jacomart, posibilitando incluso la colaboración de este último. Postulaba que, por ejemplo, el *San Juan Bautista* del ático era una obra del taller de Jacomart, acercándolo relativamente al del retablo de *Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía* de la Cartuja de *Vall de Crist* (Reixach, ca. 1454), adscrito en ese momento a Jacomart y en la actualidad a Reixach. Finalmente creía que las tablas de la predela, excluyendo la *Última Cena*, de formas «giottesque [giottescas]», eran obras talentosas atribuibles a Jacomart.

Con los descubrimientos desarrollados por la historiografía en estos noventa años, podemos indicar que las relaciones artísticas empleadas por el propio Post para determinar la autoría de estas tablas sarrionenses llevan a un mismo autor, Joan Reixach. Para comprender tal afirmación debemos advertir que en este inicio del siglo XX, al igual que en buena parte del mismo periodo, se consideraba a Jaume Baço, Jacomart, como el maestro de Reixach, precursor de la estética flamenca en Valencia, y uno de los principales autores de mediados del siglo XV. Sin embargo, dicha suposición fue desdibujándose paulatinamente, al comprobar que la autoría de muchas de las pinturas que se le adscribían eran realmente de Reixach, como el retablo de *Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía* de la Catedral de Segorbe, ejecutado para la Cartuja de Vall de Crist en 1454. Por tanto, cuando Post asocia aspectos estéticos a la

mano de Jacomart, como el alargamiento de las figuras o el movimiento de los ropajes, realmente debemos ligarlos a Reixach, acercándolo a parte de esta obra sarrionense.²⁴⁷

Por tanto, este mueble posee un fuerte aroma flamenco, que aunque estaba compuesto por tablas originarias de dos piezas distintas, podemos datarlo conjuntamente hacia mediados del siglo XV y atribuirlo al entorno de Reixach. A pesar de dicha proximidad, consideramos que es imprescindible analizar más profundamente cada tabla para conseguir tanto una datación más razonable como una construcción de los muebles en su origen. Para ello vamos a llevar a cabo un análisis formal, relacionando estas imágenes con otras del propio pintor que podremos emplear para su comparación.

De las once tablas observamos cómo hay nueve que formarían un retablo completo y dos que lo harían parcialmente. Esta distribución la llevamos a cabo por medio de un análisis arquitectónico, en lo referido a la mazonería, apreciando un mismo marco en las dos variantes de los retablos.



Fig. 96. Retablo de *San Miguel Arcángel*, *San Juan Evangelista* y *Santa Catalina* de Sarrión, atribuido a Reixach, mediados del siglo XV. Desaparecido. Montaje: Pablo Cercós Maícas.

²⁴⁷ POST, CH. R., *A History of Spanish...*, vol. VI, I, *op. cit.*, pp. 110-112.

Por un lado, el retablo completo vamos a denominarlo de *San Miguel Arcángel, San Juan Evangelista y Santa Catalina*. [Fig. 96] Estructuralmente contaba con un banco de cinco casetas, un cuerpo central de tres santos a los que se les dedicaba el retablo, y una cumbrera. Estéticamente advertimos elementos típicamente flamencos como el detallismo que se observa en la calidad de los ropajes o en la armadura y las alas de *San Miguel Arcángel*, así como la mayor naturalidad proyectada en los rostros plásticos. Sin embargo también están presentes características del gótico internacional, apreciables en el estatismo e idealismo de las figuras, especialmente de la predela, como en la ausencia de fondos naturales, más elaborados, que transmitan un mayor realismo de la escena. Por tanto creemos que es una obra de mediados del siglo XV, que aunque refleja ya el aroma flamenco, aún no se ha despojado de la tradición estética del Internacional. Consideramos que podría ser de una obra inicial de Reixach, puesto que se trata de un retablo de calidad, que debió salir de uno de los talleres más importantes de Valencia, y advertimos elementos estéticos que se repiten en otras de sus obras de los años 50. Por ejemplo, los fondos con ausencia de vegetación, son típicos de retablos iniciales como el *San Antonio Abad* del Prado, ca. 1440-1450, o la tabla central del retablo de *Santa Catalina* de Villahermosa del Río (Castellón), de ca. 1450. [Figs. 97-98]



Fig. 97. Izquierda: Retablo de *San Antonio Abad*, Reixach, ca. 1440-1450, Museo del Prado.

Fig. 98. Derecha: Retablo de *Santa Catalina*, Reixach, ca. 1450, Villahermosa del Río.

Asimismo, es con este segundo retablo con el que posee una mayor afinidad en elementos estéticos como el peinado rizado o los rostros cabizbajos y fríos, inexpresivos. Por último, la estructura del ático, aunque no posean la misma representación, recuerda a los esquemas compositivos de los Calvarios del retablo de Villahermosa del Río, del de *Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía* del Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón), de 1454, o del de *San Martín* de ca. 1447, ubicado actualmente en el mismo Museo segorbino. [Fig. 99]



Fig. 99. Ático del retablo de *Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía*, Reixach 1454. Museo Catedralicio de Segorbe.



Fig. 100. Retablo de *San Juan Bautista* de Sarrión, atribuido a Reixach, ca. 1465-1475. Desaparecido. Montaje: Pablo Cercós Maícas.

Por otro lado poseemos dos tablas del retablo de *San Juan Bautista* que se corresponderían con la calle central, en la que se representa al propio mártir y el Bautismo de Cristo. [Fig. 100] Estéticamente observamos un progreso estético importante, acrecentando el naturalismo mediante el expresionismo de los rostros, más desdibujados, y el espacio natural, vegetal, en el que se enmarcan ambas tablas. Tanto esa evolución como la relación que podemos establecer con otros muebles de Reixach, hacen que podamos fechar esta obra entre 1465 y 1470. Un ejemplo lo advertimos en los fondos naturales, muy similares a los que podemos observar en múltiples retablos del maestro, como los que muestra la predela del retablo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* de Cubells, o el de la *Epifanía* de Rubielos. [Fig. 101] El otro se ve reflejado en la composición de escenas como la que representa a *San Juan*, muy similar al mártir que vemos pintado en la predela del retablo de la *Epifanía*. [Fig. 102]



Fig. 101. Izquierda: *San Juan Bautista*, predela del retablo de *Santa Úrsula* de Cubells, Reixach, 1468, MNAC.

Fig. 102. Derecha: *San Juan Bautista*, retablo de la *Epifanía* de Rubielos de Mora, Reixach, 1469, MNAC.

Para concluir indicar que nos resulta muy complejo el conocer las capillas para las que estuvieron realizados cada uno de los retablos. Resultaría lógico pensar que el de *San Juan Bautista* lo haría en la capilla de la pila bautismal, si bien, las Visitas Pastorales no nos indican que en ella hubiese retablos. Por tanto se debería suponer que ornamentaría la capilla de San Juan. Sin embargo, el de *San Miguel Arcángel*, *San Juan Evangelista* y *Santa Catalina* no sabemos en cual lo haría. Si imaginamos que el de la

Pila del Bautismo tuviese retablo, que no está indicado, y fuese el de *San Juan Bautista*, este pudo haber estado ornamentando la capilla de San Juan, puesto que una de las tres advocaciones es la de San Juan Evangelista. Si bien también lo pudo hacer, por descarte, en la del *Corpus* o en algún templo menor como la iglesia de la Sangre de Cristo, o edificio religioso como el Convento de la Merced.

En cuanto a su comitente, los datos documentales con los que contamos no nos mencionan nada al respecto. Sin embargo, esa pregunta lo podríamos solucionar si alguna de las instantáneas que se efectuaron a inicios del siglo XX hubiesen enfocado los restos de la polsera, aún conservados protegiendo el ático. Conservamos una fotografía que muestra completamente dicho elemento, si bien no posee una gran definición. [Fig. 103] Aun así parece que el guardapolvos pertenecería a dos retablos distintos, dado que en el fondo de los mismos parece apreciarse un dibujo distinto. Asimismo se observan cuatro escudos, dos iguales, ubicados en las extensiones laterales, y dos en el centro, pudiendo ser el de los laterales el del pueblo, dividido en dos cuarteles, el inferior con las barras de Aragón y el superior con la vaca atada a una carrasca. [Fig. 104]



Fig. 103. Ático del retablo de la capilla del Bautismo, conformado por dos muebles diferentes, ambos adscritos a Reixach, del tercer cuarto del siglo XV. Juan Mora Insa, ca. 1932, Colección Mora, N° 2790, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ].

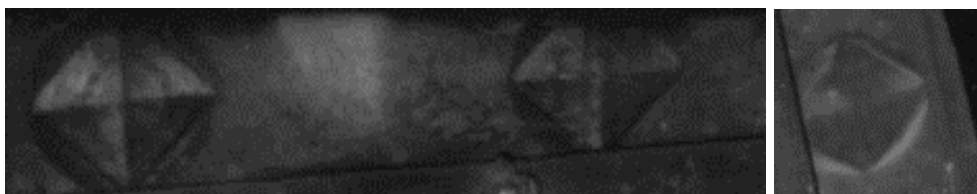


Fig. 104. Detalle de los escudos del retablo de la capilla del Bautismo. Juan Mora Insa, ca. 1932, Colección Mora, N° 2790, AHPZ.

3.3.EL NACIMIENTO DEL SIGLO XVI

Tras prácticamente un siglo contextualmente próspero, del que conservamos las siete composiciones analizadas,²⁴⁸ así como otras muchas de las poblaciones circundantes, a finales de la centuria el comercio, la economía y, la población, mermará. Se irá consumiendo el Siglo de Oro del sur de Teruel, si bien, aún quedaban los rescoldos. Ello se muestra en la elaboración de cinco retablos documentados, cuatro fotografiados, en un breve espacio de tiempo, entre las postrimerías del siglo XV y los inicios del XVI. En ellos advertimos algunos rasgos góticos, herederos del *quattrocento*, como los fondos elaborados por un embaldosado y un cortinaje, que tantas veces se repitieron durante el tercer cuarto del siglo XV. Además quedarán otros destellos de la estética flamenca, como el detallismo de las escenas o, especialmente, la lujosidad que se desprende de los ropajes. Sin embargo, los rasgos del renacimiento se empezaban a vislumbrar en la configuración de los cuerpos, cada vez más escultóricos, acercándose progresivamente al naturalismo.

A pesar de tan ágil iniciativa, los muebles reflejan el contexto en el que se realizan, mostrándonos ese declive vital por medio de unas obras de una calidad bastante deficiente, quedando alejado ese exuberante Siglo de Oro. Ello lo reflejaría bien el mueble de Rubielos, de San Juan, fechado a finales del siglo XV, del que no poseemos más referencia que una nota de Juan Cabré que indica que «por cierto es muy mediano».²⁴⁹

En Sarrión se realiza un retablo dedicado, nuevamente, a *San Juan Bautista*, acompañado esta vez de *San Sebastián* y *San Roque*. [Fig. 105] En los inicios del siglo XX sabemos que no se ubicaba en la capilla del Bautismo de la iglesia de San Pedro y San Pablo, ya que en ella lo hacían los antes comentados, si bien, por la bóveda que se ve en la instantánea conservada, bien podría ser en la capilla del Pilar que se encuentra sobre el portal de Teruel. Tampoco sabemos para el lugar que se hizo, ni quién la encargó. Lo que sí conocemos, gracias a una inscripción de la predela, es el autor, el año y que el comitente también edificó una capilla: «Este retablo i capilla fizo fazer el maestro Sebastian de Tena in Fancon anio 1517».

²⁴⁸ Juan Cabré nos menciona que en Rubielos había tres tablas más del siglo XV, de las cuales no conservamos documentación visual, de la *Virgen*, *San Pedro* y *San Pablo*.

CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental...*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 18-19.

²⁴⁹ *Ibidem*.

Por su parte, los otros tres se elaboraron para Fuentes de Rubielos. No sabemos para qué lugar, ni quién fue el comitente, ni su artífice; lo que sí podemos datarlos a inicios del siglo XVI. La documentación gráfica que poseemos nos muestra que, al menos a inicios del siglo XX, se enmarcaban en la ermita de Santa María Magdalena. Este templo era presidido por un retablo con una triple advocación, a *Santa María Magdalena*, *San Pedro* y *San Pablo*. En el lado del Evangelio había otro dedicado a *Santa Bárbara*, *Santa Águeda* y *Otra Santa*; y en el de la Epístola *Santa Lucía*, *Santa Catalina* y *Otra Santa*. [Fig. 106]



Fig. 105. Retablo de *San Juan Bautista*, *San Sebastián* y *San Roque*, Sebastian de Tena, 1517. Juan Mora Insa, ca. 1932, Colección Mora, N° 2778, AHPZ.

Fig. 106. Interior de la ermita de *Santa María Magdalena*. Francisco López Segura, 1956, Colección Francisco López Segura, N° 1608, IET.

4. CONCLUSIÓN

Cuando estudiamos la provincia de Teruel y sus Sierras, siempre se nos viene a la mente la imagen de un lugar inhóspito, alejado, despoblado, con localidades prácticamente deshabitadas y dispersas por un inmenso y duro terreno, montañoso, frío y alejado. Por tanto, siempre se encuentra ligado a la despoblación, la pobreza y la incomunicación. Sin embargo, si creemos que esto ha sido una constante a lo largo de su historia, nos encontramos ante un gravísimo error. El trabajo que hemos llevado a cabo pretendía analizar la realización de las obras de arte más significativas del periodo bajomedieval, los retablos, pero desde un punto de vista novedoso, no como elementos estéticos y estancos, sino como piezas dentro de un determinado contexto, relacionadas con el mismo. Queríamos exponer cómo todo lo que circunscribe a una obra está intrínsecamente conectado a ella, creyendo oportuno el análisis de la sociedad, la economía, la política, la religión, etc., para comprenderla correctamente. Por ese motivo, la introducción de nuestro proyecto debía ser tan extensa, puesto que sin investigar y exponer cada uno de los engranajes que hacían funcionar la sociedad de un determinado momento en un espacio preciso, no veíamos plausible su correcta percepción.

Asimismo, esto lo decidimos hacer dentro de un espacio geográfico poco habitual, escasamente investigado, el sur de Teruel. Concretando en dos poblaciones, Sarrión y Rubielos de Mora, que, como hemos venido demostrando, poseían, por un lado, su particular Siglo de Oro en este periodo, y, por otro, una serie de características que las hacían proclives a su estudio conexionado.

A inicios del siglo XIII, estas dos poblaciones son conquistadas, estableciendo unos núcleos habitacionales que irán ampliándose, social, política y económicamente. La estratégica disposición de los mismos, en los aledaños del principal camino de unión entre Zaragoza y Valencia, hizo que se convirtieran en dos de los núcleos más importantes de lo que fue el Concejo de Teruel. Con el paso del tiempo ese desarrollo fue aumentando, siendo la segunda mitad del siglo XIV un momento significativo para su historia, consiguiendo una parcial independencia económica, política y jurídica, del yugo turolense. Tal libertad, aunada al creciente desarrollo de la ciudad de Valencia que amplió el comercio con esta frontera, hizo que, como aquella, viviera su momento más emblemático en el siglo XV. Es en ese momento cuando, para mostrar tal posición, se

llevaron a cabo una serie de obras pictóricas de primer nivel. Este no fue un acto único de ambas poblaciones, sino que las de su entorno también lo vivieron, si bien, al poseer Sarrión y Rubielos una posición más ventajosa, serán los que un mayor número de retablos realicen, conservándose más restos, siendo asimismo imitados por el resto, generándose una correlación entre todos ellos. Ese periodo de bonanza se desinfló, como en Valencia, hacia finales del siglo, decayendo con ello la realización de obras, erigiéndose en los primeros años de decadencia alguna pieza más, pero ya con una calidad muy alejada de la del siglo pasado, anexa a la crisis en la que estaban inmersos.

Con este marco contextual creemos haber logrado este primer, y más importante, objetivo, el de presentar cómo era el espacio en el que las obras se realizaron. Asimismo nos propusimos otros objetivos, cumplidos de un modo más o menos estricto.

Por un lado creemos haber localizado todos los retablos que conservan una documentación visual, tanto fotográfica como material, presente. Para ello no nos hemos quedado en los ya habituales de la *Virgen de Mediavilla* de Pere Nicolau o el de la *Vida de la Virgen* de Gonçal Peris Sarrià. Por medio de la búsqueda en distintos archivos fotográficos, hemos logrado ampliar el número de obras, localizando alguna, como el retablo de Sarrión de *San Miguel Arcángel*, *Santa Catalina* y *San Juan Apóstol* que no se habían estudiado desde la década de 1930.

De estos retablos no hemos querido hacer una mera lectura formalista, descriptiva o iconográfica, sino que pretendíamos aportar datos que pudieran ofrecer respuesta a temas tan críticos como su autoría o datación. Para ello, ha resultado imprescindible la profusa lectura de trabajos ya realizados sobre el tema, y la búsqueda de obras cercanas en el tiempo que pudieran reflejar algún tipo de información relevante. Asimismo hemos intentado comprender las vicisitudes que estos han sufrido a lo largo de su historia, no observándolos como los objetos que actualmente poseemos, sino buscando conocer cómo han podido llegar hasta nosotros, cómo pudieron subsistir hasta el presente.

Por su parte, como sabemos, todo retablo no era una obra artística emanada de la inventiva del propio pintor, sino que se realizaba en base a la concisa petición de su comitente, quien, lo que encargaba, era una obra próxima estética y formalmente a algo que conociese y anhelase. Por ello, como último de nuestros objetivos, teníamos el intentar relacionar las obras conservadas de ambas poblaciones, con otras que fueron

realizándose en las cercanías geográficas y temporales, intuyendo sus influjos. Hemos sido capaces de exponer la relación existente entre, por ejemplo, los distintos retablos marianos, siendo el de Sarrión la obra a la que el resto imitaron; o los muebles de Reixach, advirtiendo la multiplicidad que, de los mismos, se llevaron a cabo en muy poco tiempo. Sin embargo, creemos que sería interesante realizar un proyecto futuro que únicamente se centrara en analizar formalmente las distintas obras que se llevaron a hacer en un área de mayores proporciones, como podría ser desde el Alto Palancia a Teruel y desde el Maestrazgo hasta Albarracín. De este modo advertiríamos cómo pudo llegar a fluir el contacto, especialmente por medio del comercio, entre las distintas poblaciones.

Todo ello nos ha llevado a comprender cómo la Teruel actual no tenía nada que ver con la bajomedieval. Esta fue una zona poblada, en la que su estratégica posición, entre dos ciudades del nivel de Zaragoza y Valencia, le aportaba un continuo comercio y, con este, un elevado nivel económico. En este ambiente de bonanza es en el que se confeccionarán los valiosos retablos *quattrocentistas* que han sido la base de nuestra investigación, siendo un fiel reflejo del contexto en el que se confeccionaron.

En conclusión, en el presente trabajo se han abordado nuevas vías de investigación, insuficientemente exploradas hasta la actualidad, con las que nos propusimos transformar los conocimientos que ya poseíamos sobre una serie de obras que, aunque de un modo abultado habían sido estudiadas por la historiografía, habían sido omitido unos datos cruciales para su completa y correcta comprensión, los relacionados con su contexto e historia. Este trabajo es solo un primer paso para comprender tanto lo que supuso la Baja Edad Media en las poblaciones del sur de Teruel, como el modo en el que las mismas aldeas y villas se relacionaron. Esta conexión es contemplable en las obras de arte, las cuales se fueron influenciando continuamente, generando unas piezas cercanas que, en un futuro, deberían estudiarse de un modo conjunto.

Toda población, por pequeña y apartada que la consideremos, poseyó un periodo significativo. Este, como el resto de su historia, son parte de las raíces del lugar, por ello, para conocer nuestra historia y valorar lo que tenemos, es necesario su análisis.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN GÓMEZ, M., *Apuntes históricos y novena á la reina de cielos y tierra María Santísima bajo el consolador título de Aurora de Mediavilla patrona de Sarrión*, Teruel, imprenta de Arsenio Perruca, 1906.
- ALCAHALÍ, BARÓN DE., *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Domenech, 1897. Reimp., Valencia, París Valencia, 1989.
- ALCALÁ PRATS, I., *El retablo de la Santísima Trinidad, Convento de las Agustinas, Rubielos de Mora*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2005.
- ALCOY, R., “Entre Valencia y Barcelona: sobre los caminos de la pintura. Guerau Gener y los tiempos del gótico internacional”, *Hortus Artium Medievalium*, 22, 2016, pp. 351-372.
- ALCOY, R., “La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV y XV”, *Catalan historical review*, 8, 2015, pp. 135-148.
- ALIAGA MORELL, J., “El taller de Valencia en el Gótico Internacional”, en *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 207-242.
- ALIAGA MORELL, J., *Els peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1996.
- ALIAGA MORELL, J., “Gonçal Peris i Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional valenciano”, *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 35-53.
- ALIAGA MORELL, J. y LLANES I DOMINGO, C., “Jaume Mateu y el retablo de San Sebastián de Villar del Cobo (Teruel)”, *Ars Longa*, 23, 2014, pp. 29-39.
- BALLESTÉ, J., “Mercado de arte: el retablo de Pere Nicolau se adjudicó a Valencia. Era el lote capital de la subasta de Sotheby´s-Madrid y obtuvo 35,8 millones de pesetas”, *ABC*, (Madrid, 3-VII-1986), p. 115.
- BENITO DOMÉNECH, F., *La Edad de Oro del arte valenciano: rememoración de un centenario*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2009.

- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRENCHINA, J., *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.
- BENITO DOMÉNECH F., y GÓMEZ FRECHINA, J., *La impronta florentina y flamenca en valencia pintura de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- BENSO, A., “La patrona de Sarrión”, *Teruel diario*, (Teruel, 2-VI-1928), p. 1.
- BORRÁS GUALIS, G., *Cómo y qué investigar en historia del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo artístico-monumental de la provincia de Teruel*, 4 vols. [Inédita], 1909-1910. [En: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_teruel.html (2-X-2018)].
- COMPANY, X., *L’ Europa d’ Ausias March: art, cultura, pensament*, Gandía, CEIC Alfons el Vell, 1998.
- COMPANY, X., “La edad dorada de la pintura valenciana (s. XV)”, en *La Corona de Aragón, siglos XII-XVIII*, Valencia, Generalitat Valenciana, Ministerio de Cultura, 2006.
- COMPANY, X., *La pintura hispanoflamenca*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1990.
- BERTAUX, E., “Les primitifs espagnols. Les disciples de Jan Van Eyck dans le royaume d’Aragon (I-II-III)”, *Le Revue de l’Art Ancien et Moderne*, 22, julio 1907, pp. 107-126, 241-262, 339-360. [En: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57805404/f441.item.r=primitifs%20> (fecha de consulta: 14-III-2019)].
- CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, J., *Organización de Teruel en los primeros años siguientes a su reconquista*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1953.
- CORNUDELLA, R. (ed.), *Catalunya 1400. El Gótico internacional*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012.
- CORNUDELLA I CARRÉ, R., *Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara*, Barcelona, Fundación Amics del MNAC, 2011.

CORNUDELLA, R.; FAVÀ, C. y MACÍAS, G., *El Gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2011.

EÖRSI, A., *La pintura gótica internacional*, Budapest, Corvina, 1987.

ESPAÑOL, F., *El Gòtic Català*, Manresa, Fundació Caixa Manresa, 2002.

ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia*, 2 vols., Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980

EXCURSIONISTA, “«Lo rat-penat» en Sarrión y en Teruel”, *Las Provincias*, (Valencia, 10-VII-1901), p. 2.

FACI, FR. R. A., *Aragon, Reyno de Christo, y dote de Maria Santissima*, Zaragoza, Oficina de Joseph Fort, 1739.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “El mundo laboral del siglo XV en Aragón”, *Locus Amoenus*, 3, 1997, pp. 39-49.

FERRE I PUERTO, J., “Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu García”, en *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 419-425.

FUMANAL I PAGES, M. Á., y MONTOLÍO I TORÁN, D., “L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 79, 2003, pp. 75-108.

GARGALLO MOYA, A., *El Concejo de Teruel en la Edad Media, 1177-1327*, 4 vols., Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.

GARGALLO MOYA, A., *Los orígenes de la Comunidad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984.

GARCÍA MARSILLA, J. V., *Art i societat a la València medieval*, Catarroja, Afers, 2011.

GARCÍA MARSILLA, J. V., *Història de l'art Medieval*, Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 298-315.

- GARCÍA MARSILLA, J. V., “Refinamiento cortesano y burgués. El gótico internacional”, en *Historia del arte medieval*, Valencia, Universitat de València, 2012, pp. 334-346.
- GARCÍA Y GARCÍA, J. V., *Resumen de apuntes sobre la historia de Sarrión*, Sarrión, Excelentísimo Ayuntamiento de Sarrión, 1994.
- GUAL CAMARENA, M., “Para un mapa de la industria textil hispana en la Edad Media”, *Anuario de estudios medievales*, 4, 1967, pp. 109-168.
- GUDIOL RICART, J., “El estilo internacional en Valencia, Pintura gótica”, *Ars Hispaniae*, 9, 1955, pp. 131-156.
- HERIARD DUBREUIL, M., “Découvertes: le Gothique à Valence”, *L’Oeil*, 234, 1975, pp. 12-19.
- HERIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1987.
- J. T. R., “Excursión a Sarrión”, *Diario de Teruel*, (Teruel, 12-III-1903), pp. 1.
- LACARRA DUCAY, M^a C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.
- LACARRA DUCAY, M^a C., “Dibujos para retablos de pintores aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 67, 1997, pp. 553-581.
- LACARRA DUCAY, M^a C., “El pintor en Aragón durante los siglos del gótico”, en *L’Artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 145-168.
- LACARRA DUCAY, M^a C., *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007.
- LACARRA DUCAY, M^a C., “La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)”, *Artigrama*, 26, 2011, pp. 287-332.
- LALIENA CORBERA, C., *Sistema social, estructura agraria y organización del poder en el bajo Aragón en la Edad Media: (siglos XII-XV)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

- LLANES DOMINGO, C., “El gòtic internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)”, *Ars Longa*, 21, 2012, pp. 95-110.
- LLANES DOMINGO, C., *L’obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, 2011. [Tesis Doctoral Universidad de Valencia] [En: <http://roderic.uv.es/handle/10550/21887> (fecha de consulta: 10-III-2019)].
- LLANES DOMINGO, C., *L’obrador de Pere Nicolau, l’estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, Valencia, Universitat de València, 2014.
- LÓPEZ NAVARRETE, R., *Notas históricas y referencias documentales de Sarrión*, Madrid, Gregorio López Navarrete, 1994.
- MAÑAS, F., *Pintura gótica aragonesa*, [Zaragoza], Guara Editorial, 1979.
- MAÑAS, F., *Retablo de la Virgen María: iglesia parroquial de Rubielos de Mora*, Rubielos de Mora, Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 1987.
- MARTÍN NOGUERA, F. J., *Iglesia parroquial “el Salvador”, Manzanera (Teruel)*, Teruel, Junta pro-restauración Parroquia de Manzanera, 2010.
- MARTÍN NOGUERA, F. J., “La tabla gótica de Sant Salvador de Manzanera, una obra inédita de Reixac”, *Ars Longa*, 11, 2002, pp. 17-21.
- MARTÍNEZ RONDAN, J., *El templo parroquial de Rubielos de Mora y fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*, Sagunto, Imprenta E. Navarro, 1980.
- MARTÍNEZ RONDAN, J., *Rubielos de Mora. Visitas Pastorales (1524-1619)*, Sagunto, Jo. Martínez, 2006.
- MEDRANO ADÁN, J., *Puertomingalvo en el siglo XV. Iniciativas campesinas y sistema social en la montaña turolense*, Teruel, Monografías turolenses 2, 2006.
- MIQUEL JUAN, M., “La novedad de lo desconocido. Las aportaciones foráneas como elemento de lujo y ostentación en los retablos medievales valencianos”, en *Mercados del lujo, mercados del arte*, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 503-526.
- MIQUEL JUAN, M., “Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia”, *Anuario de estudios medievales*, 33, fs. 2, 2003, pp. 781-814.

- MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercados de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universitat de València, 2008.
- MIQUEL JUAN, M., PÉREZ MONZÓN, O., y BUESO MANZANAS, M., *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid, La Ergastula, 2016.
- MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.
- MONTOLÍO TORÁN, D., “Gonçal Peris Sarrià (Valencia, ca. 1380-1451) y la pintura del retablo de la Santísima Trinidad de Rubielos de Mora. La comitencia de los Plasencia”, *Maestro de Rubielos*, 8, Enero 2018. [En: https://issuu.com/montolioitoran/docs/mdr_8 (fecha de consulta: 20-II-2019)].
- MONTOLÍO TORÁN, D., “La Longitud de Cristo de Rubielos de Mora y la génesis de una pintura medieval. Del Hospital de Gracia al expolio”, *Maestro de Rubielos*, 12, Julio 2016.
- MONTOLÍO TORÁN, D., e IGUAL TOMÁS, D., *Callejero de Rubielos de Mora*, Rubielos de Mora, [Ayuntamiento de Rubielos de Mora], 2015.
- MONTOLÍO TORÁN, D., e IGUAL TOMÁS, D., *Las Madres Agustinas en la Villa de Rubielos de Mora. 350 años de arte e historia*, Rubielos de Mora, [Ayuntamiento de Rubielos de Mora], 2000.
- NAVARRO ESPINACH, G., “De Rubielos a Mirambel: economías locales en los límites del reino”, en *Bajar al reino: relaciones sociales, económicas y comerciales entre Aragón y Valencia: siglos XIII-XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 81-118.
- NAVARRO ESPINACH, G., “El campesinado turolense del siglo XV”, *Aragón en la Edad Media*, 19, 2006, pp. 417-432.
- NAVARRO ESPINACH, G., *Rubielos de Mora en la Edad Media*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

- NAVARRO ESPINACH, G., "Teruel en la Edad Media. Balance y perspectivas de investigación", *Aragón en la Edad Media*, 14-15, fs. 2, 1999, pp. 1.199-1.226.
- OLIVAN BAYLE, F., *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV*, Zaragoza, Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, 1978.
- PITARCH, A. J., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", *Història de l'Art al País Valencià*, vol. 1, 1986, 164-239.
- PITARCH, A. J., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia", *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, 5, 1979, pp. 21-50.
- POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vols. III-IV-V-VI-VII-VIII, Massachusetts, Harvard University, 1930-1953.
- RODRIGO ZORZOSA, C., "El retablo de Rubielos: vinculaciones con el teatro y la literatura medievales", *Archivo de arte valenciano*, 69, 1988, pp. 43-53.
- Rodrigo Zorzosa, C., "El retablo de Sarrión: análisis documental y estilístico", *Archivo de arte valenciano*, 68, 1987, pp. 8-16.
- RUIZ I QUESADA, F., "Del obispo Saper a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum*, 5, 2012. [En: <http://www.ruizquesada.com/index.php/descarregues-darticles?download=8%3Aretrotabulum-5> (fecha de consulta: 13-II-2019)].
- RUIZ I QUESADA, F., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum*, 13, 2014. [En: <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/112-retrotabulum-n13> (fecha de consulta: 3-XI-2018)].
- RUIZ I QUESADA, F., "Los retablos de Xèrica (Castellón), en tiempos del gótico", *Retrotabulum*, 18, 2016. [En: <http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/18%20retrotabulum.pdf> (fecha de consulta: 16-V-2019)].
- RUIZ I QUESADA, F., "Starnina en Valencia. Iconografías y una obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente", *Retrotabulum*, 19, 2016. [En: <http://www.ruizquesada.com/phocadownload/retrotabulum/19%20retrotabulum.pdf> (fecha de consulta: 10-I-2019)].

- RUIZ I QUESADA, F., “Una obra documentada de Pere Nicolau per al rei Martí l'Humà. El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecríst”, *Retrotabulum*, 8, noviembre 2013. [En: <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/102-retrotabulum-8-una-obra-documentada-de-pere-nicolau-per-al-rei-marti-lhuma-el-poliptic-dels-set-goigs-de-la-cartoixa-de-valldecrist> (fecha de consulta: 16-V-2019)].
- SALVADOR ESTEBAN, E., “Aragoneses en la ciudad de Valencia durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)”, *Aragón en la Edad Media*, 8, 1989, pp. 575-598.
- SARALEGUI, L. DE, “Miscelánea de tablas valencianas, en Torno a Pedro Niculau”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arquitectura e historia*, 1933, pp. 162-176.
- SANCHIS SIVERA, J., *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, Tipografía L'Avenç, 1914. Reimp., Valencia, París Valencia, 1996.
- SARALEGUI, L. DE., *De pintura valenciana medieval: en torno al binomio Jacomart-Rexach*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1962.
- SARALEGUI, L. DE, “Pedro Nicolau”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arquitectura e historia*, 2º trimestre, 1941, pp. 76-107.
- SARALEGUI, L. DE, “Pedro Nicolau”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arquitectura e historia*, 1942, pp. 98-152.
- SEBASTIÁN, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- SEBASTIÁN, S., “Pintura gótica en Teruel”, *Teruel*, 37, 1967, pp. 15-50.
- SERRA DESFILS, A. y MIQUEL JUAN, M., “La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”, *Archivo de arte valenciano*, 91, 2010, pp. 13-37.
- SERRA DESFILS, A. y MIQUEL JUAN, M., “Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles; circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”, *Artigrama*, 26, 2011, pp. 333-379.

SESMA MUÑOZ, J. A., “La fijación de fronteras económicas entre los estados de la Corona de Aragón”, *Aragón en la Edad Media*, 5, 1983, pp. 141-166.

TOMÁS LAGUÍA, C., *La insigne Colegiata de Santa María, de Mora de Rubielos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1964.

TORMO, E., “Gerardo Starnina en España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 18, 1910, pp. 82-101.

TORMO, E., *Levante*, Madrid, Calpe, 1923.

UTRILLA UTRILLA, J. F., “De la «extremadura» aragonesa al reino de Valencia las tierras de frontera entre el mundo cristiano feudal y el Sharq al-Andalus (1170-1240)”, en *Bajar al Reino: relaciones sociales, económicas y comerciales entre Aragón y Valencia: siglos XIII-XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 31-61.

VALERO MOLINA, J., “Ecos de una iconografía francesa de la imago pietatis en la Corona de Aragón”, en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 2009, pp. 333-342.

VILLANUEVA MORTE, C., “Aragón y Valencia en el siglo XV: vínculos económicos entre espacios políticos fronterizos”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 48, 2014, pp. 133-160.

VILLANUEVA MORTE, C., “El comercio textil a través de la frontera terrestre entre Aragón y Valencia en el siglo XV”, *Aragón en la Edad Media*, 18, 2004, pp. 163-201.

VILLANUEVA MORTE, C., “Las relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en la Baja Edad Media”, XVIII *Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004, La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII Centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004*, 2, 2005, pp. 1321-1350.

